أحمد بلبداوي

الكلام الشعري

من الضرورة إلى البلاغة العامة



دار الأمان
الرباط

الكلام الشعري

من الضرورة إلى البلاغة العامة

الكتاب : الكلام الشعري

من الضرورة إلى البلاغة العامة

المؤلف : أحمد بلبداوي

الطبعة : الأولى 1997

الناشر : دار الأمان – الرباط

المطبعة : االنجاح الجديدة – الدار البيضاء

الإيداع : القانوني 1996/1368

ردمك : 9981-9785-8-2

أحمد بلبداوي

الكلام الشعري

من الضرورة إلى البلاغة العامة



دار الأمان
للنشر والتوزيع
4، زنقة المامونية
الهاتف 232.76 - الرباط

يقتضيني الوفاء والإنصاف أن أؤدي واجب الشكر للدكتور الشاعر محمد السرغيني الذي شرف هذا العمل بالإشراف عليه، واللجنة العلمية التي ناقشته، ولمن أمدّني بمصدر شارد أو دلني عليه، وأخص بالذكر هنا الصديقين الحميمين الأستاذين محمد اليملاحي وعبد الجليل ناظم.

كما أسجل تقديري لزوجتي فاطمة التي تحملت بعض عناء هذا العمل وهو يتخلق فكرة فكرة وفصلا فصلا إلى أن أصبح خَلْقًا أتممناه سويا.

تمهيـــــد

موضوع هذا الكتاب كان في البداية مجرد خاطر عابر، ثم تحول إلى هاجس مستبد ردحا من الزمن غير قصير استقر في النهاية على هيأة فرضية، دون الدفاع عنها مغامرة مضنية بالسباحة ضدا على التيار.

تقوم هذه الفرضية على نقض القول السائد بالضرورة في الشعر، لأن الشعر إما أن يكون قادما إلى اللغة والوجود من أفق آخر مختلف عما عداه من عادات القول أولا يكون. ولا يوجد في ما بين ذلك أو دون ذلك. والشاعر إما أن يكون مؤهلا للتقلب في مضايق التعبير ومجاهيله عن موهبة ومعرفة واقتدار وحرية واختيار أو لا يكون، ولا توجد سبيل وسطى أو دنيا. والقول بالضرورة يدفع بالشعر ضمنيا إلى نفي ذاته من جهة، وإلى عدم اتساق الأدوات الواصفة وانسجامها مع ذاتها من جهة أخرى.

تلك هي الفرضية ببساطة، لكن كيف السبيل إلى الإقناع بها ـ حتى لا نقول إلى إثباتها ـ ودون ذلك تراث من الكلام في الشعر وعنه بحجم تاريخه، تعددت غاياته بتعدد منتجيه من لغويين ونحاة ونقاد وبلاغيين؟ وكيف يمكن التحرك وسط خطاب الضرورة المهيمن، المخترق حتى لنقدنا العربي المعاصر، الموحي بما يشبه إجماعا يصور الأمر وكأنه مسلمة غير قابلة للمراجعة؟

لا مناص ـ بهذا الصدد ـ من الاعتراف بأن ذلك كان في بعض فترات البحث مثبطا للعزم، مزعزعا للاقتناع، مشككا في جدوى مواصلة السير. غير أنه لابد من الإقرار أيضا بأن من شذوا عن الإجماع وهم أقل من القليل، كانوا خلال هذه الفترات يبدون كالضوء المرتعش على منارات قصية يبدد بعض الوحشة للساري في ليل مد لهم. نفكر هنا بالتحديد في تعليق قصير للدكتور جابر عصفور وارد في كتابه «مفهوم الشعر...»، ينتقد فيه تصور حازم القرطاجني للضرورة الشعرية، معتبرا في هذا التعليق، أن ما يسمى بالضرورة الشعرية ليس إلا العمق الذي يتميز به كبار المبدعين، «والذي يواكب عندهم الخروج على اللغة، لا لمجرد الضرورة، وإنما لصياغة إدراك متميز» (ص 284). وكتيب عنوانه «الضرورة الشعرية، دراسة أسلوبية» للسيد إبراهيم محمد، حاول أن يثبت فيه أن الضرورة الشعرية هي أقوى مظاهر الإرادة الشعرية، وتجل من تجليات فردية الأسلوب، غير

أنه ظل بعيدا عن الإحاطة الشاملة والمتابعة الدقيقة للتصورات والمواقف التي يحتضنها التراث اللغوي والنقدي والبلاغي. ولم يثر من المشكلات إلا قدرما سمح به الحجم الصغير للكتاب، وبقيت أسئلة ومشكلات أخرى لم يعرض لها.

لا مفر إذن ـ لمعالجة الفرضية ـ من محاصرة هذا التراث المتكلم عن الشعر، الممتد في الاتجاهين: الأفقي منبسطا في الزمن وفق التسلسل التاريخي، والعمودي مخترقا خطابات متنوعة وذات طبائع متباينة، وهذه مشقة أولى لم يكن تذليلها ممكنا إلا بركوب مطية الانتقاء والاستقراء الناقص، وكلاهما لا يعنى العشوائية والاعتباط. نحيل القارئ هنا ـ التماسا للاختصار ـ إلى ثبت المصادر ليقيس بنفسه محيط دائرة هذا الاستقراء، على أن هذا المحيط أوسع في الحقيقة كثيرا مما هو مدون، فكم مرة توقفنا عن السير بسبب البحث عن مصدر نادر، أو كتاب غابر توقعا لرأي جديد أو تصور مختلف. وفي معظم المرات كنا نعود بالخيبة مكتفين بها غنيمة.

غير أن هذا المتن المستقرى ليس وحده مطلبا وقصارى، فهو لغة على أخرى ذات طبيعة أخرى. ولن يستقيم أمر البحث من غير محاصرتها في متن يتضمن ـ نظريا ـ جميع ما أنتجه الشعراء إلى اليوم. وتلك عقبة ثانية كان لابد من اجتيازها بقصر هذا المتن على الشعر التقليدي من ناحية. ومن ناحية أخرى بما أن موضوع الضرورة في الشعر ملابس لمعضلة القيمة الفنية، كان لابد من التغلب ـ أو التحايل على الأصح ـ عليها بالاحتكام للذوق العام أو ذوق الجمهور، مستلهمين في ذلك نهج «جون كوهن» في اجتياز مثلها، عندما تعرض لامتحان اختيار المتن الشعري لاستخلاص «بنية اللغة الشعرية» من ثلاث لحظات هامة في الشعر الفرنسي هي: الكلاسية والرومانسية والرمزية، فألقى بمهمة الاختيار على عاتق هذا «الجمهور الواسع الذي نسميه الأجيال المتعاقبة عبر الزمن» (ص 17 من النص الأصلي). قد يجوز أن تخطئ الأجيال في حق شاعر بعض الوقت لا كل الوقت، كما يجوز أن يجور الزمن على شعراء بالإهمال أو النسيان، ولكنه بالتأكيد كان منصفا أو قريبا من الإنصاف بمحاباته لامرئ القيس وطرفة وزهير والفرزدق وجرير والأخطل وأبي العتاهية وأبي نواس وأبي تمام والبحتري والمتنبي والمعري والبارودي وحافظ وشوقي وغيرهم من الذين مازالوا يلهبون الوجدان ويثيرون الجدل ويحضون على إعادة القراءة.

غير أن القارئ سوف يكتشف شعرا مستشهدا به مجهول النسبة أو بارز التلفيق.

هذا النوع إن صح أن نسميه شعرا حرصنا على أن يظل خارج دائرة التقييم بالسخط أو الرضى، عندما يتعلق الأمر بشواهد يقدمها اللغوي أو النحوي بين يدي تصور أو رأي، إذ الأهم عندنا في مثل هذه الحالة يكون هو التصور أو الرأي لا الشاهد الشعري في ذاته.

ولما لم يكن قصارى هذا البحث الاكتفاء بعرض المواقف والآراء والتصورات والكشف عن تعارضها وعدم تماسك منطقها الداخلي فقد احترنا في اختيار الجهاز النظري الواصف الملائم لطبيعة الموضوع من جهة، الوافي بتبليغ تصورنا الخاص من جهة أخرى. قد يبدو الاتكاء على البلاغة العربية انطلاقا من أرقى نماذجها اختيارا مناسبا ومريحا لأول وهلة، ولكنه ـ كما وقع في روعنا ـ سينطوي على تعارض معرفي على الأقل. إذ ما دام هذا النموذج ـ كما سيلاحظ القارئ في الصفحات القادمة ـ لم يتخلص تماما من المعيارية وما يلازمها من أحكام القيمة، وما دام احترام السنن عنده هو سيد الموقف في نهاية المطاف، فإن استدعاءه من جديد سندا للتحليل أقل ما يقال فيه إنه بناء نتائج على مقدمات غيرمقبولة. كما هو غير مقبول أيضا تطعيم هذا النموذج لتلافي نواقصه المنهجية والمعرفية بأفكار وآراء من خارجه، لما في هذا الصنيع الترميقي من إخلال بالمظان الأصلية لتلك الأفكار والآراء، والنموذج العربي المطعم في آن واحد. لذلك حاولنا الاعتماد على جهاز تحليلي يشكل تصورا منسجما يمكننا من مقاربة الموضوع والمضي قدما في تحقيق الفرضية التي انطلقنا منها.

وحتى نظل قريبين ـ ربما ـ من أفق البلاغة قر اختيارنا في النهاية على «البلاغة العامة» و«بلاغة الشعر» لجماعة «مو»، استلهاما واستئناسا، لا اعتقادا أعمى، وعيا منا بأن لكل منهج حدودا تحد كفايته وتسمها بميسم النسبية، ومجاهدة للذات أن تسقط في فخ الانبهار وتقع ضحية العسف عند التطبيق. وأول الصعوبات التي اعترضتنا هي إيجاد الترجمة الملائمة المقبولة الواضحة لنسق من المصطلحات التي ستكون أدوات للرؤية والاشتغال. وعلى الرغم من إدراكنا أن ترجمة المصطلحات في المناخ العلمي والثقافي السليم هي مسؤولية جماعات ومؤسسات لا مسؤولية فرد أو أفراد شتى، فإننا لم نتخذ من ذلك تعلة للتهاون أو الإعفاء من أية تبعةأو اجتهاد شخصي حسب ما تسمح به إمكانياتنا الذاتية المتواضعة، مفضلين أن ينعت جهدنا إن نسينا أو أخطأنا بالقصور لا بالتقصير.

وسنورد في هذا التمهيد نماذج من المصطلحات الأساسية التي سيطرد ورودها في الكتاب حتى نشرك القارئ في هذا الهم منذ البداية. على أننا ـ ونحن في الطريق ـ نود أن نشير في عجلة إلى أن جماعة «مو» في بلاغتها العامة تمفصل الخطاب الشعري تمفصلات أربعة : التمفصل الصوتي / الگرافي، والتمفصل التركيبي، والتمفصل الدلالي، والتمفصل المنطقي. وتستقري التحولات الواقعة في كل تمفصل على حدة ابتداء من أصغر وحدة فصاعدا. والمصطلح العام الذي اقترحته الجماعة لجميع الانقلابات التي تعرفها لغة الشعر في جميع مستوياتها هو : METABOLE وهي كلمة إغريقية هاجرت إلى اللغة الفرنسية في منتصف القرن التاسع عشر، ومعناها «التغير»، استعملت بهذا المعنى تقريبا في مجال البيولوجيا، حيث كانت تقال وصفا لحالة الحشرة التي تتعرض لتحولات هامة خلال نموها ما بعد الجنيني. وقد اقترحنا لها معادلا عربيا هو الاستحالة. كما اقترحنا المعادل ذاته للبادئة الإغريقية META. واعتبرنا الكلمة المقترنة بها صفتها. فمثلا METAPLASME استحالة صوتية ـ تغليبا ـ لأنها في الحقيقة تعني التحول الطارئ على طريقة تشكل الكلمة صوتيا أو گرافيا أي بوصفها دالا.

و METATAXE استحالة تركيبية و METASEMEME استحالة دلالية، و METALOGISME استحالة منطقية...

وفي فلك هذه المصطلحات تدور مصطلحات أدق مثل SEME التي اقترحنا لها «الجزيء الدلالي» معادلا، و PHEME «الجزيء الصوتي»، و SEMEME «الأدلولة»، أي الكلمة بوصفها تجمعا لجزيئات دلالية غير خاضعة لترتيب معين، و FHONEME «الصويت» أي ذلك الكيان الصوتي الخالص الذي نطلق عليه «الحرف» عادة ...

من المحتمل أن يشعر القارئ في البداية ببعض الوحشة تجاه المعادل العربي المقترح، لكنها ـ في ما أحسب ـ وحشة عابرة تتبدد كلما تقدم في القراءة. على أننا حرصا على الوضوح والألفة، لم نكتف بإيراد المعادل العربي غفلا، بل أوردناه معززا بالشرح والتفسير قبل استثماره. كما حرصنا ما وسعنا الجهد على تأمين قدر من الانسجام والاتساق للمصطلحات، فراعينا في المصطلحات التي تكون أسرة اشتقاقية واحدة أن تكون معادلاتها العربية كذلك.

وبعد ،

لم نكن نود من هذا التمهيد الادعاء بأن النموذج الذي اخترناه للمقاربة له الكفاية المطلقة، أو أننا بلغنا القول الفصل في الموضوع، ولا أردنا من ورائه تزكية للنفس، وإنما كان الوكد أن نضع القارئ في سياق موضوع الكتاب. وحسب من حدثته نفسه بمثل هذا الادعاء أن يتأمل قول شيخ البلاغيين عبد القاهر الجرجاني في «دلائل الاعجاز» :

« وَإنَك لَتُتْعبَ في الشّيء نَفْسَك، وتَكدّ فكْرك، وتجهَدُ فيه كُلّ جَهْدك، حتَّى إذا قُلْتَ : قَد قتَلتُه علماً، وأحكمتُهُ فَهْماً، كُنْتَ الّذي لا يـزَالُ يَتَراءى لك فيه شُبْهَة، ويَعرضُ فيه شك».

القسم الأول

خطاب الضرورة الشعرية

الفصل الأول

الضرورة عند اللغويين والنحاة القدماء

تصور وموقف

لجأنا هنا إلى التفريق بين اللغويين والنحاة من جهة، والبلاغيين والنقاد من جهة أخرى، على أساس أن اللغويين والنحاة جعلوا من اللغة العربية موضوعا لدراستهم، وحقلا انصب عليه نشاطهم. في حين أن البلاغيين والنقاد انصرفوا إلى الشعر أساسا فاتخذوه موضوعا لبحثهم تنظيرا ودراسة تطبيقية. نعم، قد لا يخلو هذا التفريق من العسف والتحكم بالنظر إلى أن عالم اللغة ربما جمع إلى علمه باللغة والنحو علما بالشعر والفقه على الأقل كما كان ينبغي لمثقف عصره أن يكون. ولنا في ابن قتيبة والاصمعي والمبرد وابن جني وابن فارس - مثالا لا حصرا - أوضح دليل، ولكننا اعتمدنا هذا الفرق لضرورة منهجية اعتبارا للاختلاف - أيا كانت درجة هذا الاختلاف - بين طبيعة البحثين : البحث في اللغة، والبحث في الشعر، على أننا سنقف على البون الشاسع في التصور والموقف من الضرورة بين هؤلاء وأولئك فيما بعد ربما بسبب من هذا الاختلاف بالذات بين طبيعة البحثين.

كان من الطبيعي أن يكون اللغويون والنحاة أول من خاض في موضوع الضرورة، لأنهم في سبيل استنباط نظام نحوي للغة العربية، درسوا لهجات عربية متعددة(1) أهمها لهجات قيس وتميم وأسد، وجعلوا الشعر القديم من بين مصادرهم ولأن «الغاية التي نشأ النحو العربي من أجلها هي ضبط اللغة وإيجاد الأداة التي تعصم اللاحنين من الخطأ، فرضت على هذا النحو أن يتسم في جملته بسمة النحو التعليمي لا النحو العلمي، أو بعبارة أخرى نحوا معياريا لا نحوا وصفيا»(2)، وبعد أن وضعوا للغة نظامها النحوي وأقروا قواعدها حكموا هذه القواعد، فاعتبروا ما خالفها شذوذا يحفظ ولا يقاس عليه إن لم يجدوا وجها يؤول عليه لإلحاقه بدائرة القواعد.

(1) د. تمام حسان - اللغة العربية معناها ومبناها - دار الثقافة. ص: 14.

(2) المرجع نفسه ص : 13.

ولم يكن الشعر ـ المعاصر لهم أو السابق عليهم في الزمن ـ جاريا كله على السنن، محترما لما سطروه من معايير نحوا وصرفا وتركيبا. فعزل وأفرد كما تفرد الظاهرة الخاصة، وعزي ما حصل فيه من إخلال بالسنن إلى ضغط الوزن والقافية، وهكذا لا يكاد يخلو مؤلف قديم في النحو واللغة من التعرض بالإشارة أو التفصيل لما اصطلح عليه ب «الضرورة الشعرية» لعدم الخلط بين موقفين لغويين :

موقف أساسه الإباحة والتسامح استثناء، وموقف أساسه الخضوع للقواعد وجوبا. يمكن إذن أن نعتبر نشوء البحث في الضرورة الشعرية ملابسا لنشأة النحو وتطوره. وفي مثل هذه الحال يصعب تحديد أول من خاض في الموضوع على وجه الدقة، ولعل تبلور التفكير في الضرورة جاء وسطا بين من كان يحتكم لواقع اللغة بوصفها كيانا يتأبى على الحصر والضبط، ومن كان يحتكم لمنطق القواعد بشكل دغمائي. وطبيعي أن تكون المرونة طابع الموقف الأول، والتشدد طابع الثاني. يقول ابن سلام الجمحي : «أخبرني يونس أن أبا عمرو كان أشد تسليما للعرب، وكان ابن أبي اسحاق وعيسى بن عمر يطعنان عليهم»(1). وربما كان أقدم من خاض في موضوع الضرورة من النحاة هو سيبويه، فقد خصص لها بابا في الكتاب سماه : «باب ما يحتمل الشعر»(2). وتخصيص باب للضرورة في كتاب يعكس أرقى ما وصل إليه التفكير النحوي العربي من الدقة المنهجية في القرن الثاني يؤيد ما افترضناه سابقا من أن تبلور التفكير فيها كان وسطا بين مرونة وتشدد.

الضرورة مصطلحا

ليس غريبا أن يهاجر لفظ «الضرورة» من الفقه إلى اللغة والنحو، فقد كان الفقه عنوان الثقافة بل الحضارة الإسلامية كما كانت الفلسفة عنوان الحضارة اليونانية(3) وقد

---

(1) محمد بن سلام الجمحي ـ طبقات فحول الشعراء ـ قرأه وشرحه محمود محمد شاكر. ج 1 ، ص: 16 من المتن.

(2) سيبويه :«الكتاب» ـ تحقيق وشرح : عبد السلام هارون. الجزء الأول ـ عالم الكتب ص: 26 .

(3) محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، دار الطليعة بيروت ط 1 (1984) ص: 96 .

سبق الفقهاء ـ ومنهم أبو حنيفة (80 - 150هـ) إلى دراسة الرخص وما يباح للمسلم من التجوز إذا ما دعته الضرورة إلى ذلك، وأساس الضرورة في الشرع أن تحمل المشقة يقتضي التيسير، أي «أن الصعوبة تصير سببا للتسهيل، ويلزم التسامح في وقت المضايقة»(1). والشعر إذا قورن ـ من هذه الزاوية ـ بالكلام العادي، كان من قبيل المشقة غير المعتادة «وهي المشقة الزائدة التي لا يتحملها الإنسان عادة، وتفسد على النفوس تصرفاتها، وتخل بنظام حياتها...»(2)، مشقة الشعر تحمل الشاعر على «إفساد» ملك جماعي و«الإضرار به» وهو اللغة، من ثم وجب تنبيه مستعملي اللغة إلى عدم اتخاذ هذه الحالة الاستثنائية في التعامل مع اللغة حالة عادية وطبيعية، كما هو الشأن في تنبيه «مستعملي الدين» إلى أن أكل الميتة والدم ولحم الخنزير وأخذ مال الغير لا يكون مباحا إلا في أحوال استثنائية. ومن هنا أيضا ارتبط بلفظ «الضرورة» عند اللغويين والنحاة تعبير «يجوز له أن يقول» ـ و«لا يجوز له أن يقول»، في مقابل الحلال والحرام في الشرع.

لفظ «الضرورة» إذن وفي هنا لمعناه المعجمي، وأصله الضرر والشدة والاحتياج إلى الشيء والإلجاء إليه والتحمل والصبر(3)، فهل تزحزح هذا المعنى، عند النحاة واللغويين؟

مبدئيا يبدو أن مجرد اختيار هذا اللفظ بالذات دون غيره يدل على أن التفكير في الظاهرة، انطلق من تصور خاص للوضع الخاص الذي يكون عليه الشاعر أمام اللغة، ومن ثم سيكون من باب تحصيل الحاصل القول بأن المعنى المعجمي حاضر في استعمال اللغويين للفظ «ضرورة». غير أننا نعرف أيضا أن كثيرا من الألفاظ يجرها التواتر عبر الزمن إلى أن تغادر معناها المعجمي مكرهة ـ قليلا أو كثيرا ـ بفعل التطور أو التغير الذي حصل في تصور الظاهرة، فيغدو اللفظ عندئذ حاضرا بقوة الاصطلاح لا بقوة معناه الأصلي. وهذا هو الذي دفعناه إلى طرح السؤال السابق.

إذا عدنا إلى كتاب سيبويه، ولعله أقدم من عرض للضرورة، ألفيناه يستعمل فعل «يحتمل» في الباب المعنون ب «باب ما يحتمل الشعر». والاحتمال يتضمن معنى المشقة،

---

(1) الدكتور وهبة الزحيلي : نظرية الضرورة الشرعية، الطبعة الرابعة 1985 ـ مؤسسة الرسالة ص: 196 .

(2) نفس المرجع ، ص: 199 .

(3) ابن منظور «لسان العرب» المجلد الرابع ـ ص 482 ـ 483.

فاحتمال الأمر: حمله والصبر عليه، كما يتضمن معنى العفو والإغضاء(1) وهذان المعنيان هما قوام «الضرورة» التي تقتضي تسامحا ما دام وراءها مشقة. لكن سيبويه لا يلبث أن يستعمل في الكتاب بأجزائه الآربعة ألفاظا من الجذر المعجمي للضرورة مثل : اضطر : «فإن اضطر شاعر فقدم الاسم وقد أوقع الفعل على شيء من سببه لم يكن حد الإعراب إلا النصب»(2) ـ «وإن اضطر شاعر فأجرى «إذا» مجرى إن...»(3). واضطرار : «... ولكنه حذفه لالتقاء الساكنين كما قال رمى القوم، وهذا اضطرار»(4) ومضطر : «... لأن الشعراء قد يستعملون أن مضطرين كثيرا»(5) ويضطر : «واعلم أن الترخيم لا يكون إلا في النداء إلا أن يضطر شاعر»(6). وقد ترددت هذه الصيغ الثلاث 121 مرة في الكتاب موزعة على أجزائه الأربعة، ويمكن أن نضيف إلى هذا العدد ما يتضمن معنى الاضطرار تضمنا غير مباشر في عبارة مثل «وهذا لا يجوز إلا في الشعر» أو «ويجوز في الشعر» وهو في «الكتاب» كثير. وهذا يعني أن تصور الضرورة على أساس من المعنى المعجمي كان قائما في ذهن سيبويه حتى ولو لم يستعمل لفظ «ضرورة» بالضبط. وهنا لابد من الإشارة إلى أن ما كتبه السيد إبراهيم محمد لا يخلو من بعض الشطط في هذا الصدد، فهو يقول : «والجدير بالنظر أن سيبويه ـ على خلاف النحويين جميعا ـ سمى الباب الذي أفرده للضرورة بباب ما يحتمل الشعر. ولم يجر لمصطلح الضرورة ذكر في كتابه. وفي هذه التسمية يظهر الأساس الذي يعول عليه سيبويه في فهم هذا الباب، ولا اعتبار لفكرة الوزن»(7). لقد أوضحنا آنفا أن معنيي المشقة والتسامح كامنان في «الاحتمال»، وهما ملازمان للاضطرار والضرورة ثم إننا لا نرى أهمية خاصة أو أمرا ذا دلالة أن يستعمل سيبويه لفظ "ضرورة" بالضبط ما دام أحد مشتقاته ظل يتردد على طول صفحات الكتاب وبالمفهوم ذاته،(8) وإذا كان سيبويه لا يقيم اعتبارا لفكرة الوزن، فمن أين يأتي الاضطرار؟ لنلاحظ كيف يعلق سيبويه على هذا البيت :

(1) المعجم الوسيط ـ الجزء الأول ـ ط 2 ص: 199.
(2) ـ كتاب سيبويه ـ تحقيق وشرح ع . السلام محمد هارون ـ عالم الكتب ـ بيروت ج1 ص: 98.
(3) نفس المصدر ـ ج 1 ـ ص : 134.
(4) نفسه ـ ج 1 ـ ص: 169.
(5) نفسه ـ ج 1 ـ ص: 307.
(6) نفسه ـ ج 2 ـ ص: 239.
(7) السيد ابراهيم محمد. الضرورة الشعرية ـ الطبعة الأولى ـ يونيه 1979 ـ دار الأندلس ـ ص: 19.
(8) الكتاب ـ الجزء 1 ـ ص: 895.

قَدْ أَصْبَحَتْ أُمُّ الخِيَارِ تَدَّعِي عليَّ ذَنْباً كُلُّه لمْ أَصْنَعِ

«فهذا ضعيف، وهو بمنزلته في غير الشعر، لأن النصب (يقصد نصب كله) لا يكسر البيت ولا يخل به ترك إظهار الهاء»(1). فهو ينزله منزلة غير الشعر أي الكلام القائم على الاختيار، لأن داعي الضرورة ـ وهو الوزن ـ غير موجود. وتغيير الحركة الإعرابية في (كله) لا يكسر الوزن، معنى هذا أن الاضطرار في الشعر مرتبط في ذهن سيبويه بالوزن.

على إن إقامة الاعتبار للوزن في حمل الشاعر على الانحراف باللغة يظل قاسما مشتركا بين معظم النحاة واللغويين ممن تعرضوا للضرورة، بل إنه أضحى مسلمة مادام هناك معيار شاهد على موقف الاختيار والسعة لدى مستعمل اللغة، وهو ما سموه ب «الكلام»، أو ما يمكن أن نطلق عليه النثر العادي أو الكلام النفعي. إن الوزن «ضاغط» يضغط على الكلام فيحرفه عن مواضعه ويرغمه على السير خلافا لمقتضيات السنن. هذه الفكرة نجدها حاضرة في جل التعريفات التي تناولت الضرورة. فأبو سعيد السيرافي يقول: «اعلم أن الشعر لما كان كلاما موزونا، تكون الزيادة فيه والنقص منه، يخرجه عن صحة الوزن حتى يحيله عن طريق الشعر المقصود مع صحة معناه، استجيز فيه لتقويم وزنه من زيادة ونقصان وغير ذلك ما لا يستجاز في الكلام مثله»(2).

ولما كان لا يستقيم في تصور اللغويين والنحاة شعر بدون وزن، كان احترام العروض مقدما على احترام اللغة، وإذا اعتلت «صحة الوزن» بزيادة حركة أو حرف أو كلمة أو نقص أحدهما، خرج الكلام «عن طريق الشعر». بل إن المحافظة على الوزن تجيز الخروج عن قواعد النحو. وهذا ما يعبر عنه ابن جني بكل وضوح إذ يقول:

«فإن كان ترك زيغ الإعراب يكسر البيت كسرا، لا يزاحفه زحافا، فإنه لابد من ضعف زيغ الإعراب واحتمال ضرورته»(3).

ويكاد ابن عصفور الإشبيلي ينقل حرفيا تعريف أبي سعيد السيرافي للضرورة فيقول: «اعلم أن الشعر لما كان كلاما موزونا يخرجه الزيادة فيه والنقص منه عن صحة

(1) الكتاب ـ الجزء الأول ، ص: 85.

(2) أبو سعيد السيرافي ـ ضرورة الشعر، تحقيق د. رمضان عبد التواب ـ دار النهضة العربية. ط1 ـ ص: 34.

(3) ابن جني ـ الخصائص ـ تحقيق محمد علي النجار ـ الجزء الأول ـ دار الكتاب العربي، ص: 333.

الوزن، ويحيله عن طريق الشعر، أجازت العرب (فيه) ما لا يجوز في الكلام(1). غير أنه يضيف بعد ذلك إضافة مهمة ستزيح لفظ «ضرورة» عن معناه المعجمي قليلا، وتفرغه من مفهوم المشقة والإلجاء:

«اضطروا إلى ذلك إلى ذلك أم لم يضطروا، لأنه موضع ألفت فيه الضرائر»(2). عندما نقرأ التعريف قراءة غير متأنية نحس أن به تناقضا، فهو إذ يؤكد أن الاضطرار حاصل بفعل ضغط الوزن، يعود لنفي الاضطرار. غير أن التأمل يظهر أن ابن عصفور رقي باللفظ إلى مستوى المصطلح، فلم يعد يعني بالحصر ما كان يعنيه عند المنطلق، بل أصبح يزيد عليه شيئا آخر، فإذا كان المنطلق في الضرورة الشعرية هو تحمل المشقة، و«تحريف» اللغة تحت ضغط الوزن، فإن «تحريف» اللغة غدا عادة مألوفة في الشعر، أي خاصية من خاصيات الشعر تميزه عن الكلام. وهكذا مع ابن عصفور أصبح مصطلح «الضرورة» يعني الشيء وضده: الاضطرار والاختيار معا. بل إن العروض ذاته لم يعد هو المقصود بالوزن حصرا، فانسحب المصطلح حتى على نوع من النثر يحفل بمراعاة إيقاع معين، لذلك «ألحقوا الكلام المسجوع في ذلك بالشعر، لما كان ضرورة في النثر أيضا هي ضرورة النظم»(3).

لا ننسى هنا أننا ـ مع ابن عصفور ـ في القرنين السادس والسابع (577 ـ 669) مبتعدون عن زمن انطلاقة عصر التدوين بمسافة زمنية نضجت فيها علوم اللغة والنحو وأصبحت منجزات الأوائل مكتسبات نماها اللاحقون، لذلك لا غرو أن يكون ضبط المصطلح من شواغلهم، وسوف نجد أبا حيان الأندلسي في القرن الثامن يردد نفس التعريف بصيغة أخرى. يقول في «باب الشعر والسجع» من كتاب «النكت الحسان، في شرح غاية الإحسان» : «قوله : (يجوز فيهما) أي في الشعر والسجع. (في الضرورة)، ليس من

---

(1) ابن عصفور الإشبيلي ـ ضرائر الشعر ـ تحقيق السيد إبراهيم محمد ـ الطبعة 2(1982) دار الأندلس، ص: 13.

(2) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، والصفحة نفسها، وسنجد محتوى هذا التعريف بعبارة أخرى في «المقرب» :«اعلم أنه يجوز في الشعر وما أشبهه من الكلام المسجوع ما لا يجوز في الكلام غير المسجوع، من رد فرع إلى أصل، أو تشبيه غير جائز بجائز، اضطر إلى ذلك أو لم يضطر إليه لأنه موضع قد ألفت فيه الضرائر». المقرب ـ ج 2 ـ تحقيق عبد الستار الجواري وعبد الله الجبوري ـ الطبعة الأولى 1972 ـ بغداد ـ ص: 202.

شرطه الاضطرار عندنا كما يفهم من ظاهر لفظ ضرورة، بل ما يختص بالشعر ولا يوجد في النثر تسمية ضرورة، سواء أكان الشاعر اضطر إليه أم لا »(1).

وسنلاحظ أن التركيز سوف يقع على المقصود بالاضطرار، محور التعريف، وسيكون مثار جدال. ذلك أن الاضطرار قد يكون ناجما عن ضعف لغوي، أو يكون دليلا على عجز في التعبير بلغة «سليمة»، أو دليلا على مجرد سرعة وارتجال، وقد لا يكون هناك اضطرار بالمرة في ما يتوهمه الآخرون اضطرارا. وبهذا الصدد نورد نصا لأبي حيان نفسه ينتقد فيه ابن مالك لنفيه وجود الضرورة : «لم يفهم ابن مالك معنى قول النحويين في ضرورة الشعر، فقال في غير موضع: ليس هذا البيت بضرورة، لأن قائله متمكن من أن يقول كذا، ففهم أن الضرورة في اصطلاحهم هي الإلجاء إلى الشيء... فعلى زعمه لا توجد ضرورة أصلا، لأنه ما من ضرورة إلا ويمكن إزالتها ونظم تركيب آخر غير ذلك التركيب، وإنما يعنون بالضرورة أن ذلك من تراكيبهم الواقعة في الشعر والمختصة به ولا يقع في كلامهم النثري، ولا يعني النحويون بالضرورة أنه لا مندوحة عن النطق بهذا اللفظ وإنما يعنون ما ذكرناه»(2).

من الواضح أن ما ينعاه هنا أبو حيان على ابن مالك هو العودة بالمصطلح إلى معناه المعجمي، وهو نفس ما ينعاه الآلوسي على ابن السراج الذي علق على هذا البيت :

يَقُولُ الخَنَى وَأَبْغَضُ العُجْمِ نَاطِقاً   إِلَى رَبِّنا صَوتُ الحِمَارِ اليُجَدَّعُ

بأن الشاعر عندما احتاج إلى رفع القافية قلب الاسم (المجدع) فعلا وألحق به «ال» (اليجدع)، ويرى الآلوسي أن هذا التأويل «مبني على أن معنى الضرورة عند القائل ما ليس للشاعر عنه مندوحة، وهو فاسد كما بيناه في المقدمة، والصحيح تفسيرها بما وقع في الشعر دون النثر سواء كان عنه مندوحة أولا »(3).

---

(1) أبو حيان الأندلسي الغرناطي ـ النكت الحسان في شرح غاية الإحسان، تحقيق ودراسة الدكتور عبدالحسين الفتلي ـ مؤسسة الرسالة، ص: 300 .

(2) ابن مالك : تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد ـ دار الكتاب العربي للطباعة والنشر 1967. تحقيق وتقديم محمد كامل بركات (النص منقول عن مقدمة المحقق، ص: 48).

(3) محمود شكري الآلوسي ـ الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر» ـ شرحه محمد بهجة الأثري ـ المكتبة العربية ببغداد ـ ص: 301 .

ولكن أنى لنا أن نفرق بين الضرورة في ما ليس للشاعر عنه مندوحة وفي ماله فسحة واختيار؟ وما الذي يدفع بالشاعر إلى الخروج عن مألوف اللغة دونما ضغط عليه من وزن أو قافية؟ هذا ما لا نجد جوابا عنه عند معظم اللغويين والنحاة.

ولعل تمسك ابن مالك بالمعنى المعجمي للضرورة فيه تخلص من التناقض الذي أصبح يحتوي عليه المعنى الاصطلاحي، وإذا صح هذا الاحتمال سيكون ابن مالك قد حسم الأمر لصالح الشاعر مطلقا، فكل ما يصدر عن الشاعر يكون عن حرية واختيار ومسؤولية قبل أن يصلنا بوصفنا قراء. يقول معلقا على البيت السابق :

«وعندي أن مثل هذا غير مخصوص بالضرورة لإمكان أن يقول الشاعر : «صوت الحمار يجدع» بدلا من «صوت الحمار اليجدع»، **وإذا لم يفعلوا ذلك مع الاستطاعة ففي ذلك إشعار بالاختيار وعدم الاضطرار**»(1).

ولعل الإحساس أيضا بضرورة تخليص المصطلح من التناقض هو ما دفع ابن عصفور ـ على عكس ابن مالك ـ أن يقيم اللفظ على الطرف الآخر ـ النقيض ـ من المعنى، فيرى في نهاية المطاف بأن «الشعر نفسه ضرورة وإن كان يمكنه الخلاص بعبارة أخرى»(2)، وربما كان يعني أن الموقف الشعري برمته تجاه اللغة فيه من الجهد والمشقة ما لا يمكن مساواته بالجهد والمشقة اللتين يقتضيهما الموقف النثري. وحتى لو أمكن أن تصاغ

---

(1) ابن مالك ـ تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد ... (ص 48 من مقدمة الكتاب). والتشديد من عندي.
نفس الاعتراض نجده لدى الشاطبي على ابن مالك، يقول: «إن الضرورة عند النحاة ليس معناها أنه لا يمكن في الموضع غير ما ذكر، إذما من ضرورة إلا ويمكن أن يعوض عن لفظها غيره. ولا ينكر هذا إلا جاحد لضرورة العقل. وإنما معنى الضرورة أن الشاعر قد لا يخطر بباله إلا لفظة ما تضمنته ضرورة النطق به في ذلك الموضع إلى زيادة أو نقص أو غير ذلك، بحيث قد يتنبه غيره إلى أن يحتال في شيء يزيل تلك الضرورة». النص منقول عن كتاب «سيبويه والضرورة الشعرية» الدكتور إبراهيم حسن إبراهيم ط1 ـ 1983 ـ ص: 34 .
وشتان بين موقف ينطلق من وعي الشاعر بمسؤولية الكلمة، وموقف ينطلق من اتهام الشاعر بالغفلة إلى درجة أن غيره قد يصحح له ما ظن أنه «غفل» عنه!
(2) جلال الدين السيوطي ـ الاقتراح في علم أصول النحو ـ تحقيق وتعليق الدكتور أحمد محمد قاسم ـ ط 1 ـ 1976، ص: 43 .

القصيدة بتعبير آخر فإن هذا لا يغير من الأمر شيئا، لأن الصياغة الجديدة سوف تحتاج بدورها إلى جهد جديد. على هذا الأساس يكون الفرق بين الموقفين : الموقف الشعري والموقف النثري فرقا في الطبيعة لا في الكم.

الضرورة والخطأ

حاولنا في ما سلف أن نرسم صورة لمصطلح الضرورة الذي استقر أخيرا ـ عند جمهور النحاة واللغويين ـ على الجمع بين النقيضين (اضطرار واختيار في الآن نفسه) وصفا لما قد يحصل في الشعر من خروج عن السنن، لكن إذا عرفنا أن مهمة اللغويين والنحاة هي تقعيد اللغة ووضع معايير للتمييز بين الاستعمال السليم والاستعمال الخاطئ، فإن الحدود التي لا ينبغي للشاعر أن يتجاوزها توضع موضع سؤال. والإجابة عنه قد تساعد على إيضاح الصورة التي رسمناها للمصطلح.

يمكن أن نعتبر سيبويه في «الكتاب» أول من وضع الضرورة داخل إطار نظري متماسك غدا فيما بعد مرجعا لجميع النحاة، وإن كان هناك اختلاف ما فإنه يمس بعض التفاصيل ولا يصيب الإطار النظري نفسه. ويتكون هذا الإطار من ركنين رئيسين :

1 ـ العودة باللغة إلى الأصل

2 ـ التشبيه وهو نوع القياس .

العودة إلى الأصل .

ينطلق سيبويه من أن للغة مظهرين : مظهر أصلي غير مستعمل، ومظهر استعمالي تداولي. وهذا المظهر الأخير هو الذي نتخذ من قواعده معيارا للخطأ والصواب في النثر. أما الشعر فنعرضه على المظهر الأول، يقول على سبيل المثال : «وقد يبلغون (أي الشعراء) بالمعتل الأصل، فيقولون رادِدٌ «في رادٌّ»، وضَنِنُوا في ضَنُّوا»(1)، أي يردون المضعّف إلى

---

(1) كتاب سيبويه ـ تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ـ عالم الكتب بيروت، الجزء 1 ص: 29. ويقصد بالمعتل، الفعل المضعف وما به حرف علة على السواء.

أصله وهو فك الإدغام.

لو قصرنا الضرورة على معناها المعجمي ألسنا نجد أنفسنا ـ مع هذا المظهر ـ أمام «اضطرار» دفع بالمتكلم إلى الانحراف بل إلى التخلي عن الأصل؟ بهذا المعنى يكون الاضطرار حالة عامة ذات دواع مختلفة يستوي فيها الشاعر وغيره. بل إن الشاعر إذا اعتبرنا المظهر الأصلي للغة معيارا يكون في موقع المحترم المنضبط للغة لا العكس.

التشبيه

وهو الركن الثاني في إطار سيبويه النظري، ويعني أن الشاعر عندما يخرج عن اللغة المتداولة لا يزيد أحيانا على أن يقيس اللغة على اللغة، فإذا صرف الاسم الممنوع من الصرف لم يكن قد فعل شيئا أكثر من قياسه أو تشبيهه ما لا ينصرف بما ينصرف لأنهما معا يشتركان في خاصية الاسمية، هذا علاوة على أن الأصل في الأسماء الصرف، وإذا جزم المضارع ب «إذا» في جملة شرطية، فقد شبه أو قاس «إذا» على «إن» لأنهما يحملان معا معنى الشرط، «وقد جَازَوْا بها (أي ب «إذا») في الشعر مضْطَرِّين، شبهوها ب «إنْ» حيث رأوها لما يستقبل، وأنها لابد لها من جواب»(1)، وعلى أساس من هذا الركن، نبقى دائما داخل اللغة لا خارجها، مادامت عناصرها تتبادل المواقع أو الوظائف في حركة لا تعدو الإطار، فإذا وجدنا من يقول «عسى يفعل» فلأنه «يشبهها ب «كاد» يفعل»(2). وإذا جاء في الشعر : «كاد أن يفعل»، فلأنهم شبهوه ب «عسى»(3). «وقد يجوز في الشعر أيضا: لعلي أنْ أَفْعَلَ بمنزلة : عَسَيْتُ أنْ أفعل»(4). وقد ينوب صوت عن آخر في اللغة إذا كانا متقاربين مثل نيابة ألف المد عن الهاء ـ أو التاء ـ في آخر الاسم كما في «فزارا» عوضا عن «فزارة» في البيت التالي:

---

(1) ـ الكتاب ـ ج3 ـ ص: 61. والقوسان الكبيران من عندي.

(2) نفس المرجع ـ ج3 ـ ص: 158.

(3) نفس المرجع ـ ج3 ـ ص: 160.

(4) نفس المرجع ـ ج3 ـ ص: 160.

كَادَتْ فَزَارَةُ تَشْقَى بِنَا　　　　فَأَوْلَى فَزَارَةُ أَوْلَى فَزَارَا (1)

بعد هذا العرض المختصر لمنظور سيبويه ليس من العسير اكتشاف الموقع الذي يتنزل فيه الخطأ. يعتبر خطأ ـ بكل بساطة ـ كل استعمال لغوي يخرج عن الركنين السابقين. ولم يفت سيبويه أن يضرب على ذلك مثلا : لو أن شاعرا أضاف ياء المتكلم إلى كاف التشبيه فقال: «كي» بدلا من «مثلي»، جاز له ذلك، ولكنه يكون قد ارتكب خطأ إذا ما فتح الكاف، (كَيْ) لأنه لا يوجد في اللغة العربية حرف مفتوح قبل ياء المتكلم(2)، مثل هذا الموقف ـ يجعل ميدان اللغة فسيحا أمام الشعراء ويتيح لهم مجالا أوسع «للمناورة» اللغوية، بل إن المجال يزداد اتساعا إذا ربطنا سلوك الشاعر اللغوي بسلوك الجماعة المتكلمة في إطاره العام. فقد ألف العرب أن يحذفوا من كلامهم الجاري دونما تعويض عن المحذوف، وحذفوا وعوضوا واستغنوا عن شيء بشيء... «فمما حذف وأصله في الكلام غير ذلك: لَمْ يَكُ، ولا أَدْرِ، وأشباه ذلك، وأما استغناؤهم بالشيء عن الشيء: فإنهم يقولون يَدَعُ ولا يقولون ودَعَ. استغنوا عنها ب «تَرَكَ»، وأشباه ذلك كثير، والعوض قولهم زنادقة وزناديق، وفرازنة وفرازين، حذفوا الياء (في زناديق وفرازين) وعوضوا الهاء (أي التاء في آخر زنادقة وفرازنة) «وقولهم: اللهم، حذفوا «يا» وألحقوا الميم عوضا»(3)، لكن سلوك الشاعر اللغوي ـ شأنه شأن أي سلوك اجتماعي ـ لا يفلت من قطبي حكم القيمة: السالب والموجب وما بينهما، فمنه الجيد وهو ما احترم القواعد(4)، ومنه القبيح

---

(1) نفس المرجع ح2 ـ ص: 242 ـ 243 .

(2) «لو اضطرَّ شَاعِرٌ فَأَضَافَ الكَاف إلى نَفْسِهِ قَال: مَا أَنْتِ كِي. وكَيْ خَطأ، مِنْ قِبَلِ أنّه ليسَ في العربيّة حرفٌ يُفتح قَبْلَ ياءِ الإضَافة».

نفس المرجع، الجزء الثاني، ص: 385.

(3) نفس المرجع، الجزء الأول، ص: 24 ـ 25. والأقواس الكبيرة من عندي.

(4) يقول سيبويه : «وقال بعض السلوليين :

إذَا لَمْ تَزَلْ فِي كُلِّ دَارٍ عَرَفْتَهَا　　　　لَهَا وَاكِفٌ مِنْ دَمْعِ عَيْنِكَ يَسْجُمِ

فهذا اضطرار، وفي الكلام خطأ، ولكن الجيد قول كعب بن زهير :

وَإِذَا مَا تَشَاءُ تَبْعَثُ مِنْهَا　　　　مَغْرِبُ الشَّمْسِ نَاشِطًا مَذْعُوراً»

نفس المرجع ـ الجزء الثالث ـ ص: 62 .

الذي لا يعبأ بالقواعد، خصوصا قواعد تأليف الجملة(1)، ومنه ما بين ذلك بحسب المسافة التي تقربه أو تبعده من السنن، كالرديء(2) والضعيف(3) والمستكره(4)، على أن ضابط الحكم بالجودة هو الحث على الإيضاح والإبانة، ومن أراد غير ذلك «فهو ملغز تارك لكلام الناس الذي يسبق إلى أفئدتهم»(5).

هذا النفور من الإبهام الذي يسببه الخروج عن قواعد تأليف الجملة هو الذي سيدفع ابن جني إلى اعتباره لحنا(6) لا يعذر فيه عربيا فضلا عن مولد، يقول بهذا الصدد: «فأما ما يأتي عن العرب لحنا فلا نعذر فيه مولدا، فمن ذلك بيت «الكتاب»:

وَمَا مِثْلُهُ في النَّاس إلاَّ مُمَلَّكًا   أبوُ أُمِّه حيٌّ أبوُهُ يُقَارِبُهْ

ومراده فيه معروف، وهو فيه غير معذور...»(7)، أما إذا كان التقديم والتأخير ليس مما ينشأ عنه التباس دلالي فهو جائز، بل قد يكون «حسنا جميلا» كما هو الشأن بالنسبة لبيت الشاعر:

---

(1) يقول سيبويه: وقال ذو الرمة:

كَأَنَّ أَصْوَاتَ - مِنْ إِيغَالِهِنَّ بِنَا   أَوَاخِرِ المَيْسِ أَصْوَاتُ الفَرَارِيجِ

وهذا قبيح» - المرجع السابق - الجزء الأول - ص: 179 - 180.

ويقول في موضع آخر: «ويحتملون قبح الكلام حتى يضعوه في غير موضعه».

المرجع السابق - الجزء الأول - ص: 31. والتشديد من عندي.

(2) «وقد جاء في الشعر: حَسَنَةُ وَجْهِهَا، شبهوه بِحَسَنَةِ الوَجْهِ، وذلك رديء».

نفس المرجع: ج 1، ص: 199.

(3) «وقد يجوز على ضعفه في الشعر ...» - المصدر السابق - الجزء الثاني - ص: 305.

(4) «وقد يكون في الشعر: هَذَا خَاتَمٌ طِينٌ، وصُفَّةٌ خَزٌّ مستكرها».

نفس المصدر: ج2 - ص: 24.

(5) نفس المصدر؟: ج1 - ص: 308.

(6) اللحن والخطأ ينتميان إلى حقل دلالي واحد. غير أن الخطأ أعم، فهو ضد الصواب مطلقا، أما اللحن فخاص بترك الصواب في القراءة والنشيد وغير ذلك، بل إن اللحن مرتبط في بعض معانيه بالغموض الدلالي: لحن: أي تكلم بمعنى كلام لا يفطن له ويخفى على الناس».

أنظر: ابن منظور - لسان العرب - المجلد الأول - دار صادر - ص: 63.

وكذا المجلد العاشر - ص: 379.

(7) - ابن جني الخصائص - الجزء 1 - تحقيق محمد علي النجار - دار الكتاب العربي ص: 330.

مُعَاوِيَ لَمْ تَرْعَ الأَمَانَةَ - فَارْعَهَا وكُنْ حَافِظًا لله والدِّين - شَاكِرُ

«وذلك أن «شاكر هذه قبيلة، وتقديره : معاوي لم ترع الأمانة شاكر فارعها أنت وكن حافظا لله والدين، فأكثر ما في هذا الاعتراض بين الفعل والفاعل(1)، معنى ذلك أن حدود اللحن متاخمة للفصل بين المتلازمين كالمضاف والمضاف إليه. ولكن ابن جني في موضع آخر لا ينعت ذلك باللحن وإنما بالقبح كما فعل قبله سيبويه، مما يتيح لنا أن نستنتج أن التعبير بمثل هذه الأحكام القيمية السالبة إن لم ترادف الخطأ أو اللحن فهي تكاد، عند النحاة واللغويين، والدليل على ذلك الأمر باجتنابه . يقول معلقا على البيت الآتي :

فَأَصْبَحَتْ بَعْدَ خَطَّ بَهْجَتِهَا كَأَنَّ قفراً رُسُومَهَا قَلَماً

«فهذا ونحوه مما لا يجوز لأحد القياس عليه، غير أن فيه ما قدمنا ذكره من سمو الشاعر وتغطرفه، وبَأْوِه وتعجرفه فاعْرِفْه واجتنبه»(2).

ولعل القارئ لا يخطئ ما يكمن وراء «فاعرفه واجتنبه» من وصاية على اللغة حماية لها من شذوذ الشعراء، بل حماية للشعراء المولدين من شذوذ أسلافهم(3)، وهذا يحيلنا مرة أخرى إلى الهدف الرئيس الذي نشأ النحو من أجله : ضبط اللغة، ووضع أداة تعصم ألسنة المتكلمين من الخطإ واللحن.

وإذا كنا قد رأينا ابن جني يجيز زيغ الإعراب لحماية البيت من الكسر(4)، فإن أبا سعيد السيرافي يعد ذلك في الخطأ لا في الضرورة، ويعبر عن ذلك بكامل الوضوح قائلا: «وليس في شيء من ذلك رفع منصوب ولا نصب مخفوض، ولا لفظ يكون المتكلم فيه لاحنا، ومتى وجد هذا في شعر كان **ساقطا مطرحا ولم يدخل في ضرورة الشاعر**»(5). غير أن هذا الحظر الصريح والمبدئي لمخاصمة النحو كثيرا ما كان يتبخر

(1) المصدر السابق - ص: 330.

(2) المصدر السابق - الجزء 2 ص: 393. ويقول في ص : 390 :«وعلى الجملة فكلما ازداد الجزءان اتصالا قوي قبح الفصل بينهما».

(3)لابن جني «باب في هل يجوز لنا في الشعر من الضرورة ما جاز للعرب أولا» وإن أجاز فيه للمولد أن يقيس شعره على شعر من سبقه من العرب، فإنه حرم عليه ما اعتبره لحنا كما قدمنا. انظر - الخصائص - الجزء الأول - ص: 323 وما بعدها.

(4) انظر الصفحة 11 من هذا الفصل.

(5) - أبو سعيد السيرافي - ضرورة الشعر - تحقيق د. رمضان عبد التواب - الطبعة الأولى . دار النهضة العربية - ص: 34 . والتشديد من عندي.

بفعل التخريج والتماس أوجه العلة. فالقارئ الذي تعلم أن «لم» تجزم الفعل المضارع، سيعلن بدون تردد أن مجيء الفعل المضارع مرفوعا بعدها خطأ نحوي متى وجد «في شعر كان ساقطا مطرحا». لكن للسيرافي في ذلك تخريجا نجده في تعليقه على هذا البيت:

عَجِبْتُ والدهرُ كثيرٌ عَجَبُهْ   مِنْ عَنَزِيٍّ سَبَّنِي لَمْ أضْرِبُهْ

مؤداه أن رفع «أضربه» إلقاء لحركة الحرف الأخير (الهاء) على الحرف الذي قبله (الباء)، أي أن هناك تبادلا لموقعي الحركتين: الضمة أخذت موقع السكون والسكون أخذ موقع الضمة: «وإنما هو أضْرِبْهُ» في الوصل، فألقى ضمة الهاء على الباء(1). بهذا المعنى لا وجود للخطأ النحوي عمليا، وهذا هو موقف جمهور النحاة واللغويين، وليس موقف السيرافي وحده، ولا يقلل من شأن شبه الإجماع هذا، ما اختلف حوله البصريون والكوفيون كمد المقصور ومنع ما ينصرف من الصرف الذين يجيزهما الكوفيون ويمنعهما أكثر البصريين، لأن البحث عن العلة النحوية والتماس المخرج كان ديدن النحاة بصريين وكوفيين على السواء. ويكفينا السيرافي في المثال السابق دليلا وهو المعدود في المتذهبين بمذهب أهل البصرة في النحو.

غير أن هذا الباب اللغوي الذي تركه معظم اللغويين والنحاة مواربا للشعراء لم نعدم منهم من أقفله عليهم وطالبهم بأن يظلوا على قدم المساواة في استعمال اللغة والخضوع للقواعد مع سائر مستعمليها من غير الشعراء. ففي رسالة معنونة ب «ذم الخطأ في الشعر» لا يعترف ابن فارس بالضرورة، ولا يرى أية مشروعية في خروج الشاعر عن السنن ولا أي مسوغ يسوغ له ذلك حتى ولو كان وزنا وقافية. كل انحراف لغوي يعد خطأ بكل بساطة، «فإن قالوا إن الشاعر يضطر إلى ذلك لأنه يريد إقامة وزن شعره، ولو أنه لم يفعل ذلك لم يستقم شعره، قيل لهم: ومن اضطره أن يقول شعرا لا يستقيم إلا بإعمال الخطأ؟ ونحن لم نر ولم نسمع بشاعر اضطره سلطان أو ذو سطوة بسوط أو سيف إلى أن يقول في شعره ما لا يجوز، وما لا تجيزونه أنتم في كلام غيره»(2).

---

(1) المصدر السابق - ص: 56 وهناك أمثلة كثيرة غيرهذا، أنظر ص: 113، وص: 196 - و 198.
(2) ابن فارس اللغوي - ذم الخطأ في الشعر - تحقيق د. رمضان عبد التواب، سلسلة روائع التراث اللغوي، ص: 21.

إن الصياغة السجالية في النص السابق بل وفي الرسالة برمتها لافتة للانتباه. فهي توحي على الأقل بفرادة الموقف الذي عبر عنه ابن فارس في مواجهة اجماع النحاة واللغويين على التميز النسبي الذي تحظى به لغة الشعر عن لغة النثر. بهذا الموقف يظل ابن فارس في الطرف الأقصى من القطب السالب وحيدا ـ أو يكاد ـ في مقابل من سبقه أو عاصره. فقد انتقد سيبويه انتقادا صريحا لا يخلو من غمز، بل ربما كان سيبويه واحدا ممن حفزه على كتابة رسالته، ففي رأيه «أن ناسا من قدماء الشعراء ومن بعدهم أصابوا في أكثر ما نظموه من شعرهم، وأخطأوا في اليسير من ذلك، فجعل ناس من أهل العربية يوجهون لخطإ الشعراء وجوها، ويتحملون لذلك تأويلات، حتى صنعوا في ما ذكرناه أبوابا، وصنفوا في ضرورات الشعر كتبا، فقال من العلماء بأهل العربية في باب ترجمه بما يحتمل الشعر: اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام (...) قال: «وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون له وجها وما يجوز في الشعر أكثر من أن أذكره» هذا كله قول سيبويه»(1). هذا الموقف الذي يبدو متطرفا لا بالقياس إلى مواقف باقي النحاة واللغويين فحسب، بل بالقياس إلى موقف له في «الصاحبي» كانت لهجته فيه أقل حدة، اضطرنا إلى الوقوف في محاولة للكشف عن دواعي تطرفه. والحق أن الناظر المتعجل ليبدو له التناقض جليا بين من كان يرى في «الصاحبي» أن «الشعراء أمراء الكلام، يقصرون الممدود ولا يمدون المقصور، ويقدمون ويؤخرون، يومئون ويشيرون، يختلسون، ويعيرون ويستعيرون...»(2)، ومن خلعهم عن عرش الإمارة في «ذم الخطأ في الشعر»، وجعل

---

(1) المصدر السابق ـ ص: 17 ـ 18 ـ 19 ـ 20.

(2) أبو الحسين أحمد ابن فارس ـ الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها ـ حققه وقدم له: مصطفى الشويمي ـ مؤسسة أ. بدران للطباعة والنشر / بيروت. لبنان 1963 ـ ص: 275. والنص وارد في المزهر للسيوطي منسوبا إلى ابن فارس، ولكن جملة: «ولا يمدون المقصور» جاءت غير منفية :«ويمدون المقصور». أنظر : المزهر في علوم اللغة وأنواعها ـ المجلد الثاني. شرح وضبط وتصحيح وتعليق: محمد أحمد جاد المولى ـ علي محمد البجاوي ـ محمد أبو الفضل إبراهيم ـ دار الفكر، ص: 471. ووارد أيضا بلفظ مختلف قليلا في منهاج البلغاء منسوبا إلى الخليل بن أحمد :«الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومد المقصور وقصر الممدود والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته واستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقربون البعيد، ويبعدون القريب، ويحتج بهم ولا يحتج عليهم ويصورون الباطل في صورة الحق والحق في صورة الباطل»،

أنظر : حازم القرطاجني ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ـ تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة ـ الطبعة الثانية 1981 ـ دار الغرب الإسلامي / بيروت ـ ص: 143 ـ 144.

يجادل من لا يزال متمسكا بإمارة الشعراء على الكلام: «فإن قالوا : لأن الشعراء أمراء الكلام، قيل : ولم لا يكون الخطباء أمراء الكلام؟ وهبنا جعلنا الشعراء أمراء الكلام؟ لم أجزنا لهؤلاء الأمراء أن يخطئوا ويقولوا ما لم يقله غيرهم؟»(1).

نفترض وجود سببين على الأقل وراء تشدد ابن فارس في مسألة الضرورة، السبب الأول هو تفشي اللحن في المجتمع بشكل رهيب لا بين الناس العاديين فحسب، بل بين المثقفين أيضا من محدثين وفقهاء، ولعل هذه الحساسية تجاه اللحن والخطأ في اللغة هي التي وجهت انتباهه ـ خلال إقامته ببغداد ـ إلى تعالي الفقهاء ووقوعهم في اللحن أكثر من أي شيء آخر، وجعلته يتحسر على أيام مضت كان الناس فيها «يجتنبون اللحن في ما يكتبونه أو يقرأونه اجتنابهم بعض الذنوب. فأما الآن فقد تجوزوا حتى إن المحدث يحدث فيلحن، والفقيه يؤلف فيلحن، فإذا نبها قالا: ما ندري ما الإعراب، وإنما نحن محدثون وفقهاء»(2).

قد يقال اعتراضا ـ بأن ابن فارس هنا مستاء من تردي لغة الفقهاء والمحدثين لا الشعراء، وقد سبق أن اعترف للشعراء في الكتاب ذاته بأنهم أمراء. نقول ردا لهذا الاعتراض بأن ابن فارس لا يمنح الشعراء أية ميزة يفضلون بها غيرهم، ولا فرق عنده بين الشعر والنثر إلا بالعروض، وقد رأيناه في نص سابق يساوي بين الشاعر والخطيب، ويجعلهما سواء أمام «قانون» اللغة على الرغم من اختلاف طبيعة مواقفهما التعبيرية، وحتى عندما يبايع الشعراء أمراء على الكلام، فإن بيعته لا تتم بدون قيد ولا شرط، وشرطه الرئيس هو احترام سنن اللغة احتراما كاملا، «فأما لحن في إعراب أو إزالة كلمة عن نهج صواب، فليس لهم ذلك، ولا معنى لقول من يقول : إن للشاعر عند الضرورة أن يأتي في شعره بما لا يجوز»(3).

= أنظر : حازم القرطاجني ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ـ تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة ـ الطبعة الثانية 1981 ـ دار الغرب الإسلامي / بيروت ـ ص: 143 ـ 144.

(1) ابن فارس ـ ذم الخطأ في الشعر ـ ص: 21.

(2) أحمد بن فارس ـ الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها ـ حققه وقدم له: مصطفى الشويمي ـ مؤسسة أ. بدران للطباعة والنشر / بيروت لبنان 1963 ، ص: 66.

(3) المصدر نفسه، ص: 275.

هذا الحرص على سلامة اللغة قد يكون بتوجيه من مذهبه السني، فأهل السنة «يريدون الحفاظ على أولية القرآن والحديث والشريعة المنجزة طبقا للقواعد الصارمة التي حددها الشافعي («احترام مطلق للتجربة العربية لأمة محمد، ثم المرور الإجباري من خلال اللغة العربية من أجل فهم النصوص بشكل صيحيح)»(1). بهذا المعنى يكون في التشدد اللغوي وفاء بالمبدأ الوارد في آخر العبارة، وهو فرض لغة معيارية خالية من الخطأ لـ «فهم النصوص بشكل صحيح»، وأي تساهل مع الشاعر حري بإفساد هذه الاستراتيجية - استراتيجية الفهم الصحيح والسليم للحديث والقرآن -لأنه لا شيء يضمن عدم انتشار عدوى التساهل - وبالتالي فساد اللغة - بين مستعمليها من غير الشعراء.

أما السبب الثاني فقد يعود إلى العلاقة الوثيقة التي كانت تربطه بالصاحب بن عباد وزير مؤيد الدولة وأخيه فخر الدولة أيام البويهيين، ولا أدل على وثاقة هذه الصلة من إهدائه إياه كتابه في فقه اللغة وتسميته ب «الصاحبي» نسبة إليه، بل لعلنا لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن الحافز على تأليف الكتاب ذاته قد يكون التقرب من ابن عباد مادام يردد فيه كثيرا من آرائه في اللغة والأدب، بل إن ابن فارس يعترف بأن أحسن ما في الكتاب مأخوذ عنه «إذ كان ما يقبله (...) من علم وأدب مرضيا مقبولا، وما يرذله أو ينفيه منفيا مرذولا، ولأن أحسن ما في كتابنا هذا مأخوذ عنه مفاد منه»(2)، فإذا عرفنا أن الصاحب بن عباد معدود في خصوم المتنبي، وأنه ألف كتابا في «الكشف عن مساوئ المتنبي» لم نستبعد أن يكون «ذم الخطإ في الشعر» مساندة ودعما لموقف الصاحب بن عباد من المتنبي، وحملة غير مباشرة ضدا على المتنبي وأنصاره.

ربما يتضح هذا التعليل أكثر بالمقارنة بين موقف ابن فارس وموقف ابن جني من الضرورة وكلاهما من رجالات القرن الرابع. فإذا جاز لنا أن نستشف خلف موقف ابن فارس شبح الخصومة مع المتنبي، كان من الجائز كذلك أن تتراءى لنا صورة هذا الشاعر القوي صديق ابن جني خلف أحد أجرأ مواقفه من الضرورة:

الضرورة في هذا الموقف لا ترد إلى عجز الشاعر أو سهوه أو جهله باللغة أو

(1) محمد أركون، تاريخية الفكر العربي، ترجمة هاشم صالح ط 1، بيروت 1986 ص: 226. والتشديد من عندنا.

(2) ابن فارس - الصاحبي - ص: 173 - 174.

ارتجاله، وإنما إلى مجرد المغامرة مع اللغة بإرادة واعية وسبق إصرار، «فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها وانخراق الأصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه وإن دل من وجه على جوره وتعسفه، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره على اختيار الوجه الناطق بفصاحته، بل مثله في ذلك عندي مثل مُجْرِي الجموحَ بِلاَ لجام، ووارد الحرب الضروس حاسرا من غير احتشام. فهو وإن كان ملوما في عنفه وتهالكه، فإنه مشهود له بشجاعته، وفيض منته، ألا تراه لا يجهل أن لو تكفر في سلاحه أو اعتصم بلجام جواده لكان أقرب إلى النجاة، وأبعد عن الملحاة، لكنه جشم ما جشمه على علمه بما يعقب اقتحام مثله إدلالا بقوة طبعه ودلالة على شهامة نفسه»(1).

ملاحظات

لا نحب أن نختم الفصل الأول دون تقديم بعض الملاحظات المستخلصة من مواقف اللغويين والنحاة من الضرورة الشعرية :

1 ـ فيما يخص الضرورة بوصفها مصطلحا رأينا أن اللفظ ظل يتأرجح بين معنى معجمي صرف، يستحضر مستعمله كل دلالات الحاجة والشدة والإلجاء، وبين معنى اصطلاحي يتوسع مستعمله في إطلاقه على ما يعتري لغة الشعر من انحراف سواء أكان هناك اضطرار أو لم يكن . ومن الجدير بالإشارة أن هذا الوضع قد أنتج ثلاثة مواقف متميزة من لغة الشعر:

أ ـ موقف يميل إلى نفي الاضطرار عن الشاعر، وينطلق من الاقتناع بقدرة الشاعر على التصرف في مواقفه التعبيرية المختلفة بالتبديل والتغيير والحذف... يمكن اعتبار بعض مواقف ابن مالك وابن جني تسير في هذا الاتجاه.

ب ـ موقف يغلب وجود الشدة والمحنة ويعدهما خاصية ملازمة للشعر لا بسبب

---

(1) ابن جني ـ الخصائص ج2 ـ تحقيق محمد علي النجار ـ دار الكتاب العربي ـ ص: 392 . وانظر أيضا الجزء الأول ص: 324، 326، 327.

الوزن والقافية، بل لأن الشعر في حد ذاته مستوي من التعبير اللغوي ذو طبيعة مختلفة. بهذا المعنى فهمنا عبارة ابن عصفور : «الشعر نفسه ضرورة، وإن كان يمكنه الخلاص بعبارة أخرى».

جـ ـ إذا كان الموقفان السابقان يتجهان «بالضرورة» اتجاها لصالح الشاعر، ويبيحان له ما لا يباح لغيره من شذوذ عن السنن (*)، فإن موقف ابن فارس ساوى بين الشاعر وغيره من مستعملي اللغة، وحرمه بذلك من أي امتياز يخول له العدول عن المألوف. ولم ير ـ وفقا لهذه المساواة ـ أي معنى لاضطرار الشاعر، فهاجم كل من أعطاه الحق ـ بدعوى الاضطرار ـ في أن «يعبث» باللغة، وتساءل في غير قليل من السخرية عن من «اضطره (أي الشاعر) (*) أن يقول شعرا لا يستقيم إلا بإعمال الخطأ؟ ونحن لم نر ولم نسمع بشاعر اضطره سلطان أو ذو سطوة بسوط أو سيف، إلى أن يقول في شعره ما لا يجوز، وما لا تجيزونه أنتم في كلام غير»(1).

2 ـ مع ذلك فإن النحاة واللغويين يظلون عموما ـ وإن اختلفوا في بعض التفاصيل ـ في جانب الشاعر يبيحون له حرية التصرف في اللغة دون أن يتجاوز حدود الإطار العام الذي حدده سيبويه. غير أن نظرتهم إلى الشعر بقيت محكومة بوجوب وفاء الشاعر بوضوح المعنى وتجنب كل ما يحدث التباسا دلاليا في المرسلة الشعرية. من هنا نفهم إلحاحهم على تحقيق الوظيفة المرجعية في الشعر، واستنكارهم لكل تقديم وتأخير يخلان بقواعد تركيب الجملة.

وهكذا أطلقوا كلمة «الغلط» على كل شعر يحرف فيه صاحبه اسما عن اصله المعروف فيحدث تشويشا في الوظيفة المرجعية. في هذا الصدد يقول أبو سعيد السيرافي: «وأما ما لا يجوز في الشعر ولا في الكلام، فالغلط الذي يغلطه الشاعر في اسم أو غيره،

(*) ننوه هنا إلى أن كلمة «السنن» التي تكرر ورودها في هذا الفصل ـ وسترد في بقية الفصول ـ نستعملها كمرادفة للفرنسية : «Code» أي ذلك النسق العلامي اللغوي الذي له قواعد اتساق وتركيب شائعة بين مستعملي اللغة ومتواطأ عليها من طرفهم، تتيح لهم تشكيل علامات لسانية من مستوى أرقى، والشذوذ عنه أو خرقه أو انتهاكه أو الانحراف عنه يعني الإخلال بهذه القواعد.

(*) ما بين معقوفتين من عندنا كما هو واضح.

(1) ابن فارس ـ ذم الخطأ في الشعر ـ ص: 21 .

مما يظن أن الأمر فيه على ما قال، كقوله :

والشَّيْخُ عُثمانُ أبُو عَفَّان

فظن أن عثمان يكنى «أبا عفان» لأن اسم أبيه عفان، وإنما هو «أبو عمرو» فهذا مما لا يجوز»(1).

قد يكون وراء مثل هذا التمسك بمطابقة الاسم لمرجعه هاجس أخلاقي أو ديني يرى أن «تحريفا» من هذا القبيل يدخل في باب الكذب لأنه يضلل المتلقي بتقديم معلومة خاطئة. ومن البدهي أن يتجاهل مثل هذا المنظور أية غاية أخرى وراء «تحريف» الاسم العلم، أو تحريف معلومة دينية حتى ولو كانت هذه المعلومة تدخل ضمن قناعات الشاعر.فلا يجوز لشاعر أن يقول بأن النصارى قتلوا المسيح حتى على سبيل التشبيه مادام ذلك يتعارض مع ما يقرره القرآن من أن النصارى ما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم(2).

هذا الإلحاح على الوضوح كان من نتائجه التمسك بالمعنى المعجمي ورفض أي عدول عنه في كثير من الأحيان. من ذلك ما أورده القزاز من المآخذ على الشعراء حين قال : «ومما أخذ عليهم من جهة الغلط في الألفاظ قول ابن أحمر وذكر امرأة:

لَمْ تَدْرِ ما نَسْجُ اليَرَنْدَجِ قَبْلَهَا ... وَدِراسَ أعْوَصَ دارسٍ مُتَخَدِّدِ

---

(1) السيرافي ـ ضرورة الشعر ـ ص: 146. وانظر كذلك «ضرائر الشعر لابن عصفور» تحقيق السيد إبراهيم محمد. حيث ورد في ص: 246 :«والضرب الذي لا يجوز في الشعر ولا في الكلام ما يجيء على طريق الغلطة لأن الغالط لا ينبغي أن يتبع على غلطه، نحو قوله:

والشَّيْخُ عُثمانُ أبُو عَفَّان

فكنى عثمان أبا عفان على وجه الغلط، وإنما كنيته أبو عمرو، وعفان اسم أبيه».

(2) السيرافي ـ ضرورة الشعر ـ ص: 146 ـ يضيف إلى ما سبق أعلاه :«وكقول آخر:

مِثل النَّصَارَى قَتَلُوا المسِيحا

وإنما اليهود على ما قالت اليهود والنصارى قتلوا المسيح، وقد أكذبهم الله تعالى في ذلك بقوله : (وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم». ص 146. وانظر ابن عصفور أيضا في «ضرائر الشعر» ص: 244. ووجه الاعتراض على الشاعر من ناحيتين: الناحية الأولى وهي مخالفته لما أقره القرآن من أن المسيح لم يقتل، والثانية هي مخالفته للاعتقاد السائد ـ قبل أن يقر القرآن الحقيقة الجديدة ـ وهو أن اليهود ـ لا النصارى ـ هم الذين قتلوه.

قالوا : فاليَرَنْدَجُ جلد أسود لا ينسج»(1). فلا حق للشاعر في تجاوز المعنى المعجمي لكلمة «اليرندج» ومن ثم لا حق له في التخيل، لأن الكلمة لا تبتعد عن دلالتها المتواضع عليها إلا بتخيل علاقة جديدة تربطها بشيء آخر. ومادام انتهاك قواعد تركيب الجملة يشوش أو يعطل وصول المعنى إلى المتلقي ويلقى بمتطلب الوضوح ظِهْرِيًا فإنه يعتبر من قبيل اللحن الذي يجب اجتنابه. وإذا كان سيبويه يصف ذلك بقبح الكلام، وبإخراجه عن مواضعه(2)، فإن ابن جني يسميه لحنا. «فأما ما يأتي عن العرب لحنا فلا نعذر في مثله مولدا.

فمن ذلك بيت الكتاب :

وَمَا مِثْلُهُ في النَّاسِ إلا مُملَّكًا أَبُو أُمِّه حَيٌّ أَبُوهُ يُقَارِبُهُ

ومراده فيه معروف، وهو فيه غيرمعذور»(3). ويعبر ابن عصفور عن سبب القبح بكل وضوح حين يقول : «ومنه ما يكثر فيه التقديم والتأخير، وإخراج الكلام عن وضعه حتى لا يفهم منه المعنى المراد إلا بعد تدبر كثير، وذلك قبيح جدا لا ينبغي لأحد أن يرتكبه»(4).

3 ـ من القضايا التي أفرزها بحث اللغويين والنحاة في الضرورة قضية الحدود التي يجب على الشاعر المحدث أن يقف عندها في مجاراته للشاعر القديم بوصفه معيارا وسلطة مرجعية، وعلى الرغم من أنهم رخصوا للشاعر وأباحوا له ما لا يباح لغيره فإن هاجس المحافظة على اللغة كان مقدما على أي اعتبار إبداعي آخر، وأقصى ما استطاعوا أن

---

(1) القزاز القيرواني ـ ضرائر الشعر، كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة ـ تحقيق وشرح ودراسة : د، محمد زغلول سلام ـ د. محمد مصطفى هدارة ـ الناشر منشأة المعارف ـ ص: 65. وانظر : ضرائر الشعر لابن عصفور ـ ص: 247. والخصائص لابن جني ـ الجزء الثالث ـ ص 280 وما بعدها ـ والمزهر للسيوطي ـ ج2 ـ ص: 498 وما بعدها ـ والكامل للمبرد ـ ج2 تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاتة ص: 159 وما بعدها.

(2) سيبويه ـ الكتاب ـ الجزء الأول، ص: 31 .

(3) ـ ابن جني ـ الخصائص ـ الجزء الأول ـ ص: 330 .

(4) ابن عصفور ـ ضرائر الشعر ـ ص: 213 .

يقدموه للشاعر المحدث من «تنازل» في هذا الباب هو عدم إقفال باب الضرورة في وجهه، ولكنهم أقفلوا بالمقابل باب إبداع ضرورات جديدة على سبيل القياس. نعم، لقد ظل الشاعر القديم هو السلطة المرجعية دائما، ولكن على أساس أن تظل الضرورات سماعية. وقد عبر الآلوسي عن ذلك بوضوح قائلا: «لاشك أن كلام العرب إمام كل كلام، وخطابهم القدوة في جميع الأحكام. ليس لأحد من المولدين أن يسلك غير مسلك سلكوه، ولا أن يبتدع غير أسلوب عرفوه. فلا مساغ لأحد أن يضطر إلى غيرما اضطروا إليه أو يخالفهم في أصل مضوا عليه»(1). ولعل الهاجس نفسه هو الذي حدا بجمهور اللغويين والنحاة إلى تخطيء القدامى وعد «أغلاطهم» «ليس من قبيل الضرورة، وأنها لا تغفر لهم ولا يعذرون فيها ولا يتابعون عليها كما يتابعون في الضرائر»(2)، بل إن ما وافق بعض لغات العرب في الشعر اعتبر من قبيل الضرورة(3).

4 - لما كان البحث في الضرورة الشعرية بحثا ذا طبيعة بلاغية أساسا لأنه أخذ على عاتقه محاولة استقصاء ما يمكن أن نطلق عليه اسم «المجاز» بالمعنى الواسع لهذه الكلمة، لن نستغرب أن يعرض بعض اللغويين ممن ألّفوا في الموضوع - وهم يستعرضون أصناف الضرورات - للاستعارة التي تعد عند البلاغيين في «علم البيان». وقد يتساءل المرء عن مدى مشروعية إدخال الاستعارة في الضرورات. ولكنه إذا تجاوز المعنى المعجمي لكلمة «ضرورة»، وجد لذلك مسوغا، لأن منطلق التحليل الذي اتبعه اللغويون والنحاة قادهم حتما إلى ذلك وهم يصنفون ويستقرون ما يحدث في لغة الشعر. لكن هل الاستعارة قاصرة على لغة الشعر دون لغة التداول أو ما يسمونه ب «الكلام»؟ لهذا السبب تردد السيرافي بين اعتبارها ضرورة واعتبارها غير ذلك. فقد ذكر في باب «البدل» : «ومن ذلك وضعهم الاسم مكان الاسم على سبيل الاستعارة، وقد يجري مثله في الكلام حتى ولو أخرجه مخرج عن باب الضرورة لم يكن بالمخطئ . من ذلك قول الحطيئة :

قَرَوْا جَارَكَ العَيْمَانَ لَمَّا جَفَوْتَهُ ... وَقَلَّصَ عَنْ بَرْدِ الشَّرَابِ مَشَافِرُهْ

(1) - محمد شكري الآلوسي - الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر - مكتبة دار البيان بغداد - دار صعب بيروت - ص: 9.
(2) المرجع نفسه ص: 46.
(3) نفسه ص: 34.

أراد شفتيه والمشافر للإبل»(1).

أما ابن عصفور فإنه تجاوز التردد ووقف من المسألة موقفا جماليا لا لغويا، بمراعاة أحوال المخاطب ومقامه في الاستعارة. فمن شواهده في باب البدل «قول بعض السعديين وذكر إبلا:

سَأَمْنَعُهَا أو سَوْفَ أَجْعَلُ أَمْرَها إِلَى مَلِكٍ أَظْلَافُهُ لَمْ تَشَقَّقِ»

وعلق عليه بقوله: «فاستعار للملك ظلفا ولا ظلف له، وإنما أراد قدميه. وإنما تحسن هذه الاستعارة في الذم، فاستعملها في غيرموضع الذم، فقبحت بذلك»(2). لنلاحظ هنا فعلي «تحسن» و«قبحت» بوصفهما قطبي حكم القيمة الجمالي وتعليقهما بالوضع الخارج - لغوي الذي قيلت فيه هذه الاستعارة، لا بعلاقة «أظلاف» بالكلمة الغائبة: «أقدام» وما بينهما من تلاؤم أو تنافر، هذا يعني أن اللغويين والنحاة لم يكونوا بمنجى من التأثر بالذوق السائد، وهم بترديدهم لمثل هذه الأحكام يساهمون في تعزيز هذا الذوق وتسييده.

يبقى علينا أن نقول إنه من البدهي أن البحث في ضرورة الشعر بالرغم من طبيعته البلاغية لم يكن ليتحول إلى بحث بلاغي على أيدي اللغويين والنحاة لأن هدفهم الأساسي - كما أسلفنا - لم يكن هو القيام بدراسة فنية للشعر، وإنما هو صيانة لغة التداول وحمايتها من شذوذ الشعر، وهذا هو سبب تردد مثل هذه الجملة: «يجوز في الشعر ولا يجوز في الكلام» في كتاباتهم بل في عناوين كتبهم(3). تفترض هذه الحالة أن يستثمر البلاغيون والنقاد جهود اللغويين والنحاة ويطوروها في اتجاه جديد. فهل تحقق ذلك فعلا؟ وفي أي اتجاه؟

ذلك ما سوف نحاول الإجابة عنه في الفصل القادم.

---

(1) أبو سعيد السيرافي - ضرورة الشعر - ص: 162.

(2) ابن عصفور - ضرائر الشعر - ص: 246 .

(3) نكتفي هنا بذكر عنوانين على سبيل المثال:

- «ضرائر الشعر أو كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة» للقزاز القيرواني.

- «الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر» لمحمود شكري الآلوسي.

الفصل الثاني
النقــاد والبلاغيــون والضـرورة

تصور النقاد والبلاغيين للضرورة الشعرية

سبقت الإشارة في الفصل الأول إلى سبب التمييز - في تناولنا لمبحث الضرورة الشعرية - بين اللغويين والنحاة من جهة، والنقاد والبلاغيين من جهة أخرى، على الرغم من أننا لا نكاد نعثر في تراثنا العربي على لغوي أو نحوي لم يضع الشعر ضمن اهتمامه، ولا نكاد نجد ناقدا أو بلاغيا لم تكن اللغة ونحوها في صميم تكوينه الثقافي. وقلنا عندئذ بأننا أقمنا هذا التمييز على أساس كون الموضوع المدروس لغة هناك وشعرا هنا.

وفي هذا الفصل سنحاول استنطاق آراء النقاد والبلاغيين ومواقفهم من الضرورة الشعرية، وبالرغم من أن النقاد انشغلوا بالنقد التطبيقي ودار نقدهم في فلك بعض القضايا المعروفة كالسرقات والمقارنة والموازنة بين الشاعرين والتيارين، والبلاغيين طغى على أعمالهم جانب التنظير لعلامات الجمال والقبح في الشعر فإننا جمعنا بينهم هنا لأن أحكامهم في الأغلب الأعم كانت متشابهة إن لم تكن متطابقة ربما بسبب تشابه الأسس أو المراجع المعرفية التي نهلوا منها.

قد يرد في ذهن الباحث المعاصر، في موضوع الضرورة الشعرية - بادئ الرأي - هذا الافتراض النظري : إن استقلال الدرس الشعري مع النقاد والبلاغيين عن الدرس النحوي واللغوي ربما من شأنه أن يخلص دراسة الشعر من هاجس النحاة واللغويين الذي كان مداره حول تأصيل لغة معيارية لا يجوز لمستعملها العادي ما يجوز للشاعر، ويدخل من ثم ما سمي بالضرورة الشعرية في أفق أرحب قوامه البحث في التحولات التي تقع في لغة الشعر دلالة وتركيبا وإيقاعا فتبعد عن سنن لغة التخاطب مصطنعة لنفسها سننا خاصا بها. غير أن هذا الافتراض - سرعان ما يتهاوى عندما يتصفح ما بين يديه من التراث النقدي والبلاغي إلى حدود القرن السابع الهجري على الأقل.

سنلاحظ أن مصطلح «الضرورة» لم يختف، ولكنه استمر في التداول، بل سيقع التراجع عن دلالته الإجرائية التي شحنها به بعض اللغويين كابن عصفور حيث اعتبر شعارا لما يقع في الشعر من خرق «اضطروا إلى ذلك أم لم يضطروا، لأنه موضع ألفت فيه

الضرائر»، والعودة به إلى معناه المعجمي بما يحمله من دلالة الإكراه والإلجاء والاحتياج. نستنبط ذلك من أحكامهم الوارد في سياقها لفظ «الضرورة»، أو التي يفهم منها معنى الاضطرار من غير التعبير عنه باللفظ. وسنعرض هنا ما يكفي من الأدلة والشواهد على هذا الفهم وما تلاه من المواقف والآراء.

يقول ابن قتيبة معلقا على بيت الفرزدق :

أَوَلَّيْتَ العِرَاقَ وَرَافِدَيْهِ   فَزَارِيًا أَحَذَّيدِ القَمِيصِ

«يريد أوليتها خفيف اليد، يعني في الخيانة، فاضطرته القافية إلى ذكر القميص»(1). وعلى بيته المشهور :

وَعَضُّ زَمَانٍ يا ابْنَ مَرْوَانَ لَمْ يَدَعْ   مِنَ المَالِ إلاَّ مُسْحَتاً أَوْ مُجَلَّفُ

«فرفع آخر البيت ضرورة وأتعب أهل الإعراب في طلب العلة (...) ومن ذا يخفى عليه من أهل النظر أن كل ما أتوا به من العلل احتيال وتمويه»(2).

قد يبدو هذا الفهم غريبا من ابن قتيبة لأنه غير منسجم نظريا مع تصوره للمجاز في كتابه «تأويل القرآن» حيث يرى أن من عرف اللغة يتبين له «أن القول يقع فيه المجاز»(3). لكن الغرابة، وربما المفارقة ـ سوف يتضح سببها في مكان آخر عندما نعرض لعلاقة الضرورة الشعرية بلغة القرآن.

والقاضي علي عبد العزيز الجرجاني يستغرب لقول الشاعر :

أُطَوِّفُ مَا أُطَوِّفُ ثُمَّ آوِي   إِلَى أُمَّى وَيَرْوِينِي النَّقِيعُ

لأنه أدخل «الألف في «أمّى» لغير نداء ولا ضرورة»(4) أي لغير مسوغ نحوي

(1) ابن قتيبة ـ الشعر والشعراء ـ تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر ـ الجزء الأول ـ الطبعة 3 – 1977 – ص: 94.

(2) نفسه ، ص: 95.

(3) ـ ابن قتيبة ـ تأويل مشكل القرآن ـ شرحه ونشره السيد أحمد صقر ـ الطبعة الثالثة ـ 1981، ص: 109.

(4) القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومة. تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي ـ دار القلم ببيروت . (بدون تاريخ)، ص: 8.

(النداء)أو عروضي (الضرورة). فمدلول الضرورة كما نصادفه في هذه الاستشهادات مرتبط في الذهن بضغط الوزن والقافية. ولا توجد صلة أو سبب يجمع بين هذه الاستعمالات اللغوية واستعمالات أخرى يتم فيها الانتقال في الكلمة من مدلول إلى مدلول آخر كالاستعارة، بل إن الاستعارة في نظر ابن رشيق دليل اقتدار وسعة، أما الضرورة فهي عنوان عجز وضيق حيلة: «والاستعارة إنما هي من اتساعهم في الكلام اقتدارا ودالة. ليس ضرورة»(1).

ويعبر قدامة بن جعفر في أكثر من موضع من «نقد الشعر» عن الفهم ذاته لمعنى «الضرورة الشعرية». فلكي يضمن ائتلاف اللفظ والوزن وضعا حسنا يجب أن «تكون الأسماء والأفعال في الشعر تامة مستقيمة كما بنيت، لم يضطر الأمر في الوزن إلى نقضها عن البنية بالزيادة عليها والنقصان منها»(2). والشيء نفسه ينبغي أن يتحقق في ائتلاف المعنى مع الوزن بحيث لا ينبغي مثلا «أن يضطر الوزن الشعري إلى إحالة المعنى فيقلبه الشاعر إلى خلاف ما قصد به(3).

ولا يرى الآمدي وراء تكبيراسم «كُثَيِّر» ـ الشاعر المعروف ـ في بيت أبي تمام :

لو يُفَاجِي ذكْرُ المِديحِ كَثِيراً   بمَعَانِيه خَالَهُنَّ نَسِيباً

غير الاستجابة لمتطلبات العروض لا لشيء آخر «فاحتمل ضرورة الشعر، ورد كُثَيِّراً إلى التكبير، فقال كَثيراً، ولم يقل جَمِيلاً ولا جَرِيراً ولا غيرهما مما لا ضرورة في اسمه»(4). إن مثل هذا الحكم لا يتهم الشاعر ضمنيا بالعجز فقط بل بالغفلة أيضا،

---

(1) ابن رشيق ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ـ تحقيق محيي الدين عبد الحميد ـ دار الجيل ـ لبنان ـ الطبعة 4 ـ 1972 ـ الجزء الأول ـ ص: 274. وفي موضع آخر من الكتاب (ج 2 ـ ص: 269) يسمى الضرورة «رخصة».

(2) قدامة بن جعفر ـ نقد الشعر ـ تحقيق كمال مصطفى ـ الطبعة 3 ـ (بدون تاريخ) ص: 166.

(3) نفسه، ص: 222. ونكتفي هنا بالإشارة إلى أن لفظ «ضرورة» أخذ في التردد عند قدامة بمجرد شروعه في الحديث عن ائتلاف الوزن مع أحد العناصر الأخرى. في صفحتين مثلا تردد ست مرات، خمسا منها نصا باللفظ، ومرة واحدة بما يدل عليه حين قال: «... ولم تعدل عنه من أجل إقامة الوزن» ص: 167.

(4) الآمدي ـ الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ـ تحقيق السيد أحمد صقر ـ 1961، دار المعارف ـ الجزء الأول ـ ص: 11.

مادام أبو تمام قد غابت عن ذهنه جميع الأسماء التي على زنة «فعيل» من شعراء النسيب وغيره. والآمدي لم يتبين في اختيار أبي تمام للاسم وتكبيره من قصد سوى الفرار من كسر الوزن، لذلك تساوت عنده الأسماء الموزونة على «فعيل» بصرف النظر عما قد يكون بينها في القيم الصوتية من اختلاف.

ونستنتج من بعض العبارات التي يعلق بها الآمدي أن الشاعر حينما يخيب توقع الناقد ويأتي من أفق غير أفق انتظاره لم يفعل ذلك إلا مدفوعا بدافع إقامة الوزن أو القافية. من هذه العبارات : «وكان الجيد أن يقول»(1) ـ «وكان الأجود أن يقول»(2) ـ «وإنما كان ينبغي أن يقول»(3) ـ ولو كان قال (...) كان أولى بالصواب»(4). وحتى تبدو هذه العبارات وأمثالها أكثر وضوحا وتبيانا لما ذهبنا إليه سنأخذ إحداها معززة بسياقها. يقول الآمدي معلقا على بيت أبي تمام :

بِغُربةٍ كاغْتِرَابِ الجُودِ إنْ بَرَقَتْ   بأوْبَة ودَقَتْ بالخُلْفِ والكَذِبِ

«وقوله : «إن برقت بأوبة» يعني الغيبة، واستعارة البرق لا تحسن إلا باستعارة السحاب معه. **وكان الجيد أن يقول** : برقت سحابها بأوبة لو استقام له»(5). فأبو تمام هنا في نظر الآمدي قصر عن بلوغ النموذج المرسوم في ذهنه، وهذا النموذج يقوم جماليا على تحقيق المألوف المتداول من العبارات أو ما جعلته العادة والتكرار في حكم المسكوك، فذكر البرق يستدعي ـ بحكم العادة ـ ذكر السحاب. وعدم ذكره يستتبع حرمان البيت من إحدى سمات الجمال (الجودة بتعبير الآمدي)، وسبب هذا الحرمان في نظر الآمدي هو الوزن الذي «لم يستقم» للشاعر مع ذكر السحاب فاضطر إلى حذفه.

على ضوء هذا الفهم تغدو للناقد سلطة المصحح لكل ما يبدو له هفوة أو فجوة تسبب فيها الوزن أو القافية مادام لا يوجد هناك فرق بين مستويين من التعبير متباينين:

---

(1) الموازنة ـ الجزء الثاني ص: 257.

(2) نفسه ـ ص: 364.

(3) نفسه ـ ص: 325.

(4) نفسه ـ ص: 327.

(5) نفسه ـ ص: 256 ـ 257. والتشديد من عندنا.

مستوى الشعر ومستوى النثر(1).

وكثيرا ما يعبر ابن الأثير ب «إصلاح الوزن» أو «تصحيح الوزن» عن ما يظنه شاذا أو زائدا لا يؤدي أي وظيفة في البيت. يقول مثلا في معرض حديثه عن الحشو: «فما جاء منه قول أبي تمام.

أَقَرُّوا ـ لَعَمرِي ـ لِحُكْمِ السُّيُوفِ　　　وكَانَتْ أَحَقَّ بِفَصْلِ القَضَاء

فإن قوله: «لعمري» زيادة لا حاجة للمعنى إليها وهي حشو في الكلام لا فائدة فيه إلا إصطلاح الوزن لا غير»(2).

* * *

تمثل هذه النماذج والأمثلة المنتمية إلى عصور وحقب مختلفة ـ من القرن الثالث إلى حدود السابع الهجري ـ الفهم السائد عند النقاد والبلاغيين لما سمي بالضرورة الشعرية نستثني منهم بلاغيين كبيرين لم يتعرضا لمفهوم الضرورة الشعرية ولم يدرجاه لفظا أو ضمنيا في سياق وصفهما لعملية الإبداع الشعرية، هما عبد القاهر الجرجاني وسراج الدين يوسف بن محمد السكاكي، الأول في كتابيه «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز»، والثاني في كتابه «مفتاح العلوم». غير أن فهمهما المتميز عن غيرهما من البلاغيين والنقاد وإسهامهما القريب إلى فهم الكيفية التي تشتغل بها اللغة في الشعر لم يمنع من اشتراكهما في بعض الثوابت التي ظلت تكون قناعة راسخة في التراث النقدي والبلاغي ـ

---

(1) الواقع إننا نجد حتى عند بعض اللغويين النظر إلى الشعر من هذا المنظور، انظر مثلا تعليق ابن سيدة على بيت المتنبي:

شراكها كورها ومشفرها　　　زمامها والشسوع مقودها

«وكان ينبغي أن يقول: وشسعها مقودها فيفرد، كما قال شراكها زمامها لكنه جمع، على أن كل طائفة من الشسع شسع، وكذلك كان ينبغي أن يقول لو اتزن له: «وزمامها مشفرها، كما قال: «شراكها كورها». انظر:

علي بن اسماعيل بن سيدة ـ شرح المشكل من شعر المتنبي ـ تحقيق مصطفى السقا وحامد عبد الحميد الهيأة المصرية العامة للكتاب، 1976 ـ ص: 31.

(2) ضياء الدين بن الأثير ـ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ـ قدم له وحققه وعلق عليه: د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة ـ دار نهضة مصر للطبع والنشر (بدون تاريخ) القسم الثاني ص: 261، وانظر كذلك ص: 262.

مع البلاغـيين والنقـاد السـابقين أو اللاحقين، لهـذا السـبب أجلنا الحديث عنهـما إلى حين الانتهاء من عرض موقف النقاد والبلاغيين من الضرورة الشعرية.

موقف النقاد والبلاغيين من الضرورة الشعرية

إن المتأمل لتصورهم السابق للضرورة الشعرية يمكنه أن يستنبط بشيء من اليسر موقفهم منها ما دام الحكم على الشيء فرعا من تصوره كما يقال. فإذا كان هذا التصور يفسر ما يقع في الشعر من انتهاك لغوي بتأثير سلبي من الوزن والقافية بعدما يكون هذا الانتهاك قد عرض في الذهن على معيار محدد، فمن المنطقي أن يعد هذا الانتهاك عيبا وقبحا، من هنا كانت مهمة الناقد أو البلاغي لا تقتصر على مجرد الوصف، وإنما بالأساس على فرز الجيد من الرديء «لأنه إذا لم يفرِّقْ بَيْنَ كلام جيد وآخر رديء (...) بان جهله وظهر نقصه»(1)، ومن ثم يكون دور البلاغة هو كونها أداة لإنتاج الخطاب الجيد، لأن الشاعر أو الكاتب «إذا أراد أن يصنع قصيدة أو ينشئ رسالة - وقد فاته هذا العلم - مزج الصفو بالكدر...»(1). نذكر أن «القبح» كان يعني عند النحاة واللغويين - على وجه التعميم - سلوكا لغويا خارجا عن قواعد التأليف، ومع ذلك ظل جائزا في الشعر(2). أما القبح عند النقاد والبلاغيين فقد عمم على كل سلوك لغوي يخلو من مقومات الجمال، وقلما اعتدوا هنا برأي النحاة واللغويين مادام معياراهما متباينين. يقول ابن الأثير بهذا الصدد :«ونحن في استعمال ما نستعمله من الألفاظ **واقفون مع الحسن لا مع الجواز (...) وأسرار الفصاحة لا تؤخذ من علماء العربية، وإنما تؤخذ منهم مسألة نحوية أو تصريفية أو نقل كلمة لغوية وما جرى هذا المجرى**(3). هذا التمييز بين طبيعة دور النحوي وطبيعة دور البلاغي لم يكن ابن الأثير يتردد في إعلانه كلما وجد لذلك مناسبة، أو يتهيب من الجهر بأن "النحاة لا فتيا لهم في مواقع الفصاحة والبلاغة ولا عندهم معرفة بأسرارهما من حيث إنهم

---

(1) أبو هلال العسكري - كتاب الصناعتين - تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم. منشورات المكتبة العصرية - بيروت - لبنان - 1986 - ص: 2.

(2) انظر مثلا قول سيبويه :«ويحتملون قبح الكلام حتى يضعوه في غير موضعه لأنه مستقيم ليس فيه نقص» ص 31 من الجزء الأول من «الكتاب» تحقيق وشرح : عبد السلام محمد هارون - عالم الكتب - بيروت. وقوله «وأما المستقيم القبيح فأن تضع اللفظ في غير موضعه، نحو قولك: قد زيدا رأيت، وكي زيدا يأتيك وأشباه هذا»، ص: 26، ج 1.

(3) - ابن الأثير - المثل السائر - القسم الأول ص: 300. والتشديد من عندنا.

نحاة"(1).

والواقع أن هذا التمييز بين طبيعة الدورين - كما سنلاحظ - فيما بعد - تمييز شكلي في غالب الأحيان، لأن المعايير والأحكام الجمالية التي ينطلق منها الناقد والبلاغي هي معايير وأحكام لغوية في جوهرها، كان هاجسهما فيها معا الإخلاص والوفاء للغة بوصفها مؤسسة اجتماعية قائمة على قواعد نحوية ومعجمية قارة لا يسمح لمستعملها - شاعرا كان أوغير شاعر - بحرية التصرف الشخصية فيها إلا بمقدار وفي حدود. وكأن النقاد والبلاغيين والحالة هذه، أصبحوا نحاة ولغويين أكثر من النحاة واللغويين أنفسهم عندما أدخلوا معيار الصواب والخطأ في باب الجمال والقبح الفنيين. من هنا لم يقبلوا - أو قبلوا بتحفظ شديد - «تساهل» النحاة واللغويين مع الشعراء ولا سيما في الضرورة الشعرية.

الضرورة عموما غير مقبولة بلاغيا إذن «وإن جاءت فيها رخصة من أهل العربية، فإنها قبيحة تشين الكلام وتذهب بمائه»(2). وإذا كان الأمر كذلك فإنه «لا خير في الضرورة»(3). وعلى الرغم من أن الشعراء الجاهليين هم المثال والقدوة و«الخروج عن الطريقة المشهورة والنهج المسلوك رديء على كل حال»(4)، فإن ما اعتبر من الضرورة استثني من الاقتداء، وظل منطقة محرمة على الشعراء المحدثين، بدعوى أن القدامى «... أتوابه على جبلتهم، والمولد قد عرف أنه عيب، ودخوله في العيب يلزمه إياه»(5)، «وإذا اعتمدت العرب الشيء ضرورة لم يكن ذاك لمتأخر(6). من ثم ليس له إذا أقبل على نسج قصيده «أن يضع في نفسه أن الشعر موضع اضطرار، وأنه يسلك سبيل من كان قبله ويحتج بالأبيات التي عيبت على قائلها، فليس يقتدى بالمسيء، وإنما الاقتداء بالمحسن»(7).

---

(1) - ابن الأثير - المثل السائر - القسم الثالث ص: 13.

(2) أبو هلال العسكري - كتاب الصناعتين - ص: 150.

(3) ابن رشيق - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده - تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد - دار الجليل - بيروت لبنان - الطبعة الرابعة 1972 - الجزء 2 ص: 269.

(4) أبو هلال العسكري - كتاب الصناعتين - ص: 149.

(5) ابن رشيق - العمدة - الجزء الثاني - ص: 269.

(6) الآمدي - الموازنة - الجزء الأول - ص: 524.

(7) محمد أحمد بن طباطبا العلوي - عيار الشعر - شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور -

هذا إذن هو الموقف العام للنقاد والبلاغيين من الضرورة، لكن السؤال الذي يمكن أن يوحي به هذا الموقف هو: أين تقع الحدود الفاصلة في الاستعمال اللغوي بين ما يكون اضطرارا ومن ثم يكون قبحا وعيبا، وبين ما يكون بلاغة فيعد جمالا وحسنا؟

جوابا عن هذا السؤال نقول: لا ينبغي أن ننسى أن النقاد والبلاغيين انشغلوا بالموضوع وبنوا موقفهم منه على أساس ما قدمه النحاة واللغويون، فكلامهم يشير ضمنيا أو يتناول صراحة عمل اللغويين والنحاة وبحثهم وتصنيفاتهم للضرائر الشعرية، غير أن هناك من النقاد والبلاغيين من لم يوصد باب الضرورة الذي فتحه اللغويون بصفة نهائية، بل تركه مواربا، فأجاز الضرورة على مضض، واشترط عرضها على ما يقبله الذوق الجمالي لأن الضرورة ليست كلها عيبا بإطلاق، ولكن «منها المستقبح وغيره»(1)، والذي لا يستقبح منها «هو مالا تستوحش منه النفس(1)، غير أن ما لا تستوحش منه النفس لا يعد شيئا ذا بال إذا قيس بما تستوحش منه، إذ لا يعدو عند القرطاجني صرف الممنوع من الصرف «وقد تستوحش منه النفس في البعض»(2)، ومد الجمع المقصور، وقصر الممدود. أما باقي الضرورات فيتدرج في سلم القبح درجات أعلاها «الزيادة المؤدية لما ليس أصلا في كلامهم كقوله:

مِنْ حَوْثُمَا نَظَرُوا أَدْنُو فَأَنْظُورُ

أي أنظر»(3). ومنه ما يدعى عند القرطاجني ب «العدول عن صيغة لأخرى كقول الحطيئة:

فِيهَا الزَّجاجُ وِفيهَا كُلُّ سابغَةٍ ... جَدْلاَءَ مُحْكَمَةٌ مِنْ نَسْجِ سَلاَّمِ»(4)

= دار الكتب العلمية ـ الطبعة الأولى 1982 ـ ص: 15 ـ 16. والعسكري يرى أن القدماء ارتكبوا الضرورات «في أشعارهم لعدم علمهم بقباحتها، ولأن بعضهم كان صاحب بداية، والبداية مزلة، وما كان أيضا تنقد عليهم أشعارهم، ولو نقدت وبهرج منها العيب كما تنقد على شعراء هذه الأزمنة ويبرهج من كلامهم ما فيه أدنى عيب لتجنبوها». كتاب الصناعتين ـ ص: 150.

(1) أبو حازم القرطاجني ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ـ تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ـ دار الغرب الإسلامي ـ بيروت لبنان ـ الطبعة الثانية 1981 ـ ص: 383.

(2) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(3) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(4) المرجع السابق ـ نفس الصفحة وقد مر بنا في الفصل الأول أن اللغويين لا يجيزون هذا النوع من التصرف ويعدونه غلطا.

ويقصد العدول عن صيغة سليمان إلى سلام.

ويعد من القبيح عند ابن رشيق وصل ألف القطع، وتخفيف المشدد في حشو البيت وحذف التنوين لالتقاء الساكنين، أما أقبح الحذف في نظره فهو «حذف حركة الإعراب»(1).

ومهما يكن من أمر، فإن هذه «الجوازات» التي تفضل بها النقاد والبلاغيون على الشعراء لا تحجب الموقف العام من الضرورة وهو رفضها. وهذا الرفض ينبني على تصور لا يفرق بين اشتغال اللغة في الشعر واشتغالها في النثر، وحتى الوزن لا يعد وكونه شيئا مضافا، فالشعر بهذا المعنى نثر زيد عليه العروض. وبهذا يفضله . ويضيق بنا المقام لو سعينا إلى حشد الشواهد على هذا التصور، فالتراث النقدي والبلاغي يكاد يكون كله مبنيا على هذا النظر، بل لو ذهب الباحث في هذا المجال مذهب التعميم لم يبعد عن الصواب، لذلك يكفينا هنا إيراد الصريح والدال من الاستشهادات.

يقول أبو هلال العسكري: «والمنظوم الجيد ما خرج مخرج النثر، في سلاسته وسهولته واستوائه، وقلة ضروراته»(2). ويقول ابن طباطبا واصفا أمثل الطرق للإبداع الشعري :«فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له»(3)، وينبغي أن يسلك «منهاج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم وتصرفهم في مكاتباتهم، فإن للشعر فصولا كفصول الرسائل»(4). النثرية إذن معيار رئيس من معايير الجمال في الشعر أو «المنظوم الجيد» كما يعبر عن ذلك العسكري. ونظم القصيدة (ولا نقول إبداعها) يتم انطلاقا من التفكير فيها وفقا لقوانين النثر وآلياته. أما الوزن فهو كيان مستقل، ولباس يسترها ويزينها من الخارج، وليس عنصرا لا وجود له إلا بالتفاعل مع بقية عناصر القصيدة الأخرى الصوتية والتركيبية والدلالية. ولعل هذا المنظور غير الجدلي للوزن والعروض هو الذي أوحى للنقاد والبلاغيين بالصرامة في مواجهة كل خروج عن عروض الخليل أو تصرف فيه، واعتباره اختلالا وعيبا.

---

(1) ابن رشيق ـ العمدة ـ الجزء الثاني ـ ص: 274.

(2) أبو هلال العسكري ـ كتاب الصناعتين ـ ص: 165. والتشديد من عندنا.

(3) ـ ابن طباطبا ـ عيار الشعر ـ ص: 11.

(4) المرجع نفسه ـ ص: 12.

ويبدو طبعيا أن ترتبط بمعيار النثرية معايير أخرى مثل الإتقان واستيفاء المعاني، والرصف الحسن، وسلاسة الألفاظ(1). والإلحاح على الوحدة العضوية(2). على أن معيار النثرية في الحقيقة ليس إلا الابن الشرعي للمعيار الأم وهو الوضوح بوصفه قيمة مطلقة وثابتة في كل التراث البلاغي والنقدي العربي. من ثم كان للكلام مستوى واحد من حيث لا فرق بين الشعر والنثر في تشغيل اللغة، ووظيفة واحدة هي الإيصال والإفهام. وما سميت البلاغة بلاغة إلا «لأنها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه»(3) بأيسر السبل، لهذا السبب كان الإيجاز ذا قيمة بلاغية لأنه يوفر على المتلقي كثيرا من الجهد والوقت، بل اعتبر هو البلاغة بعينها(4). والكلام البليغ ما «أغناك عن المفسر»(5)، بحيث يكون على هيأة مخصوصة يسابق فيها «معناه لفظه، ولفظه معناه فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك»(6). والغموض في الشعر شر، «فقد قال بعض المتقدمين : شر الشعر ما سئل عن معناه»(7).

---

(1) انظر مثلا عيار الشعر، ص؟: 54، حيث يقول : «فمن الأشعار المحكمة، الحسنة الرصف، السلسة الألفاظ، التي خرجت مخرج النثر سهولة وانتظاما (...) قول زهير :

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ... » الخ)

(2) انظر عيار الشعر ص: 129 و ص: 131، على سبيل المثال. وانظر كذلك «الشعر والشعراء» لابن قتيبة . ص: 96، حيث يقول :«وتتبين التكلف في الشعر أيضا بأن ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره، ومضموما إلى غير لفقه، ولذلك قال عمر بن لجإ لبعض الشعراء : أنا أشعر منك قال: وبم ذلك؟ قال: لأني أقول البيت وأخاه، ولأنك تقول البيت وابن عمه». وانظرالخبر نفسه في ص 446 من «الموشح» للمرزباني ـ تحقيق على محمد البجاوي ـ دار الفكر العربي (بدون تاريخ ولا رقم الطبعة).

(3) أبوهلال العسكري ـ كتاب الصناعتين ـ ص: 6.

(4) المصدر السابق :«والإيجاز هو البلاغة بعينها» ص: 14 ـ «البــلاغة علم كثيـر في قول يسير» ص: 37.

(5) الجاحظ ـ البيان والتبيين. تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ـ مكتبة الخانجي للطباعة والتوزيع ـ الطبعة الخامسة 1985. الجزء الأول ص: 106.

(6) المرجع السابق ـ الجزء الأول ص: 115.

(7) ابن رشيق ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ـ تحقيق محمد محيي الدين ع. الحميد دار الجبل ـ بيروت ـ لبنان ـ الطبعة الرابعة 1972 ـ الجزء الأوص، ص: 201.

والوضوح ينبغي أن يكون هو طابع الرسالة بحيث تكون جاهزة لا يحتاج معها المتلقي إلى جهد في إعادة بنائها أو تأويلها. فقد يحدث أن ينسج المرسل رسالته بعيدا عن السنن بهذا القدر أو ذاك، ومع ذلك يتمكن المتلقي من فهمها بعد أن يبذل جهدا في إعادة البناء والتأويل. مثل هذا الصنيع مرفوض هذا غير مقبول، لأن الأساسي في إنتاج القول ـ أي قول ـ هو السهر على راحة المتلقي ورفع التعب عنه، و«من زعم أن البلاغة أن يكون السامع يفهم معنى القائل، جعل الفصاحة واللكنة، والخطأ والصواب، والإغلاق والإبانة، والملحون والمعرب كله سواء وكله بيانا»(1). بهذا المعنى يكون مصطلح «الطبع» الذي يتردد كثيرا في مؤلفات النقاد والبلاغيين رديفا للوضوح، لأن المطبوع من الشعراء، «من سمح بالشعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته»(2). ومن ثم ينصح الشاعر ألا تكون عملية الملاءمة بين الوزن والمعنى المعبر عنه على حساب الوضوح. هذا ما عبر عنه القرطاجني بقوله: «ومتى اضطر وزن أو قافية أو انحصار للكلام في مجال غير متسع له من مقادير الأوزان إلى وقوع شيء من ذلك، فليجهد في ما يرفع الإبهام أو اللبس الواقع بذلك من القرائن المخلصة للكلام إلى ما نحي به نحوه»(3).

قد يعترض معترض على التعميم الذي سوغنا لأنفسنا إطلاقه ـ بشأن الوضوح ـ على كل التراث النقدي والبلاغي بنصوص من هذا التراث تذهب مذهبا معاكسا. ونحن إذ لا ندعي الإحاطة الشاملة والموسوعية لا ننفي وجود مثل هذه النصوص، غير أن وجودها سيكون وجودا استثنائيا يؤيد القاعدة ولا يلغيها. وفي هذا الصدد سنعرض لرأيين كثيرا ما جيء بهما شهادة على القول بالغموض فارقا جوهريا بين الشعر والنثر في التراث العربي. وفي نظرنا أن هذين الرأيين حملا ما لم يحملهما صاحباهما وتعرضا لعمليات اجتزاء من السياق وعانيا من الإسقاط.

الرأي الأول لأبي إسحاق الصابي يقول فيه: «إن طريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه، لأن الترسل هو ما وضح معناه، وأعطاك سماعه في

---

(1) الجاحظ ـ البيان والتبيين ـ الجزء الأول ص: 162 ـ وانظر الشاهد نفسه عند العسكري في «الصناعتين» ص 10، وانظر نقد الشعر ص: 158.

حيث يقول قدامة في معرض حديثه عن أبيات المعاني: «وهذا الباب إذا غمض، لم يكن داخلا في جملة ما ينسب إلى جيد الشعر، إذ كان من عيوب الشعر الانغلاق في اللفظ، وتعذر العلم بمعناه».

(2) ابن قتيبة ـ الشعر والشعراء ـ الجزء الأول ـ ص: 96.

(3) أبو حازم القرطاجني ـ منهاج البلغاء ـ ص: 775.

أول وهلة ما تضمنته ألفاظه، وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه»(1). صحيح، إن هذا النص إذا أخذ بمعزل عما جاء بعده بدا يتيما في التراث، لأنه يسير في الاتجاه المعاكس تماما لكل ما أوردنا قبله من نصوص واستشهادات، بل إنه «يجرؤ» على أن يربط الجودة في الشعر بالغموض في مقابل الوضوح في النثر. غير أننا عندما نقف على تفسير الصابي لأسباب الغموض في الشعر نجده يدور في فلك النظرة التقليدية للشعر لا يعدوها، فليس سبب الغموض مثلا تعاملا خاصا مع اللغة انطلاقا من رغبة الشاعر - اقتدارا لا عجزا، وقوة لا ضعفا - في اكتشاف مناطق بكر فيها على قدرما يوجد من هذه المناطق في مجاهيل الشعور واللاشعور، ولكنه غموض يجيء من عجز الشاعر الأبدي عن الملاءمة بين متطلبات الوزن والتقاليد الشعرية من جهة، ومتطلبات التعبير من جهة أخرى. فلما كانت التقاليد تطالبه باستقلال البيت بمعناه، وتحظر عليه التضمين، «ولما كان النفس لا يمتد في البيت الواحد بأكثر من مقدار عروضه وضربه - وكلاهما قليل - احتيج إلى أن يكون الفصل في المعنى، فاعتمد أن يلطف ويدق».(2)

ومع ذلك يظل هذا الموقف ذا قيمة استثنائية من حيث دفاعه عن غموض الشعر، وجعله (أي الغموض) علامة من علامات الجمال. وهذا كما أوضحنا يشكل شذوذا عن الإجماع، لذلك وجدنا من يتصدى له، معتبرا إياه دعوى باطلة. يقول ابن الأثير عائدا بالصابي إلى جادة الوضوح :

«فأما قوله : إن الترسل ما وضح معناه، والشعر ما غمض معناه، فإن هذه دعوى لا مستند لها، بل الأحسن في الأمرين معا إنما هو الوضوح والبيان»(3). بل إنه لا يتورع عن اتهامه بالجهل ويعجب «من مثل ذلك الرجل الموصوف بذلاقة اللسان وبلاغة البيان، كيف يصدر عنه هذا القول الناكب عن الصواب، الذي هو في باب، ونصي النظر في باب، اللهم غفرا»(4).

والرأي الثاني لعبد القاهر الجرجاني، فقد نسب إليه ما يشبه موقف الصابي من

---

(1) ضياء الدين بن الأثير - المثل السائر - القسم الرابع - ص: 6 - 7.

(2) المرجع نفسه ، ص: 7 .

(3) ، (4) المرجع نفسه - ص: 8 - والنصي من معانيها المختار والمنتقى والعالي. انظر لسان العرب المجلد 15 - ص 327 وما بعدها.

اعتماد الغموض فارقا جوهريا بين الشعر والنثر. وبنيت على هذه النسبة استنتاجات. أدونيس مثلا يرى أن الوضوح الشفوي الجاهلي لم يعد «معيارا للجمال والتأثير، بل صار هذا الوضوح يعد على العكس نقيضا للشعرية كما يراها الجرجاني»(1). وعلى الرغم من أن أدونيس يهمل الإشارة إلى المكان الذي اعتمد عليه من أحد الكتابين المعروفين للجرجاني : «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز» في بناء حكمه، فإن الظن يتجه إلى كلامه المشهور في «أسرار البلاغة» :

«ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف»(2).

مرة أخرى، لو قرأنا هذا الكلام قراءة سريعة مجردين إياه عن سياقه الوارد فيه فإن هذه القراءة ستؤدي بنا - بلاريب - إلى تقويل الجرجاني ما لم يقله ولم يقصده. ولكننا عندما نتأمله من خلال سياقه، سيتضح لنا أمر آخر ربما كان مخالفا تماما للدعوة إلى الغموض في الشعر. كلام الجرجاني جاء في معرض الحديث عن دور التمثيل في إيضاح المعنى أو زيادته وضوحا، فقال بأن «المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه»(3). إذا وصلنا هذا الكلام بالكلام السابق تبين أنه لا يعني أن الشاعر يسلم قصيدته غامضة للمتلقي، وأن دور المتلقي - للحصول على المتعة الجمالية - هو بذل الجهد في فك غموضها وإعادة تركيب معناها أو معانيها، وإنما يعني أن العمليتين معا : - بناء القصيدة أو البيت بناء ملتبسا وفك الالتباس - يقوم بهما الشاعر بالتتابع. أما المتلقي فتصل إليه الرسالة جاهزة بما تعنيه جاهزيتها من وضوح. والأمر شبيه بمن يقدم لك طعاما يستثير فيك الظمأ، ولكنه عوضا من أن يدعك تبحث عن الماء بنفسك، لا يرتاح إلا بعد أن يقدم لك منه القراح، «وكذلك

(1) أدونيس علي أحمد سعيد - الشعرية العربية - دار الآداب - بيروت، الطبعة الأولى - 1985 - ص: 54.

(2) عبد القاهر الجرجاني - أسرار البلاغة في علم البيان - تعليق السيد محمد رشيد رضا - دار المعرفة - بيروت لبنان 1982 - ص: 118.

(3) المرجع نفسه، والصفحة نفسها، أما التشديد فمن عندنا.

ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ»(1).

ربما لم نكن بحاجة إلى إقامة الدليل بهذه الطريقة على عدم قول الجرجاني بالغموض في الشعر والدعوة إليه، إذ أن له كلاما فيه كثير من الاحتراز والحرص على أن لا يفهم فهما زائغا عن قصده، شاذا به عما «تعارف عليه الناس»، فقال موضحا: «فإن قلت: فيجب على هذا، أن يكون التعقيد والتعمية وتعمد ما يكسب المعنى غموضا مشرفا له وزائدا في فضله، وهذا خلاف ما عليه الناس. ألا تراهم قالوا: إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك؟ فالجواب أني لم أرد هذا الحد من الفكر والتعب، وإنما أردت القدر الذي يحتاج إليه في نحو قوله:

فَإِنَّ المِسْكَ بَعْضُ دَمِ الغَزَالِ»(2)

وهذا الشطر هو الأخير في بيت للمتنبي في مدح سيف الدولة أوله:

فَإِنْ تَفُقِ الأنَامَ وَأَنْتَ مِنْهُمْ

و«الغموض» الذي يقصده الجرجاني هنا هو كون الشطر الأول يطرح قضية تشذ عن حدود المعقول والمتعارف عليه، إذ كيف يفوق شخص بني جنسه وهو مثلهم يأكل الطعام ويمشي في الأسواق؟ وعلى الرغم من أن هذه القضية لا تشكل إشكالا حادا بالنسبة للمتلقي مادام الواقع يؤكد يوميا أن البشر غير متساوين من حيث قدراتهم ومؤهلاتهم الذاتية فيفوق بعضهم بعضا درجات، فإنها تبقى بحاجة إلى توضيح يأتي من صاحب الرسالة لا من المرسل إليه. والتوضيح هنا هو ما قدمه المتنبي في الشطر الثاني على شكل تمثيل، أو تشبيه ضمني لسيف الدولة بالمسك الذي لا ينقص من قيمته أنه ينتمي إلى دم الغزال، والتشبيه فوق ذلك دوره الإيضاح، لأنه قياس، «والقياس يجري في ما تعيه القلوب وتدركه العقول»(3).

---

(1) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(2) المرجع نفسه، والصفحة نفسها، والتشديد دائما من عندنا.

(3) المرجع نفسه ـ ص: 15، ومما يدل على وفائه لمبدإ الوضوح وعدم مخالفته من سبقه، تضمين كلامه

لكن كل ذلك لا يقدح في مكانة عبد القاهر الجرجاني بوصفه بلاغيا وناقدا فذا طور البلاغة والنقد في اتجاه البحث عن أسرار العملية الإبداعية ومحاولة الاقتراب من الشعر بعيدا عن المعايير التي رسخها من سبقه. وتمسكه بالوضوح تمسك بثابت قار في التراث العربي وحد من حدود الوعي الممكن، له ـ كما سنرى ـ سند قوي من الدين والمنطق.

وإذا كان هذا الثابت القار هو القاسم الذي يشترك فيه الجرجاني مع باقي البلاغيين والنقاد ـ وهو ذات السبب الذي من أجله أجلنا النظر في تصوره للضرورة وموقفه منها ـ فإن الأوان قد آن للكلام عن ذلك.

سنلاحظ منذ البدء أن الجرجاني لم يتعرض للضرورة الشعرية كما تصورها من سبقه من النقاد والبلاغيين بوصفها ظاهرة ملازمة لنظم الشعر، أو شرا لابد منه أحيانا لإقامة الوزن أو القافية. ولم يجر لها ذكر ـ على الأقل في كتابيه اللذين اعتمدناهما هنا : «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز» ـ بهذه الصفة أو غيرها. ولكن من خلال تناوله لأبيات عدت عند النقاد والبلاغيين من الضرورة، وتحليلها والوقوف على «سرها أو أسرارها البلاغية» نستنتج أن القول بالضرورة يعني في كثير من الأحيان ركوب الناقد أو البلاغي لأسهل الطرق في نقد الشعر، إن لم يخف وراءه عجزا فهو يخفي كسلا يؤدي إلى الاكتفاء بالتقليد والاتباع. وارتياد السبل المطروقة ليس من شيمة باحث عالم من طينة عبد القاهر الجرجاني. لذلك ليس غريبا أن يردد بعد إفاضته في الحديث عن الحذف :« قد بان الآن واتضح لمن نظر نظر المتثبت الحصيف الراغب في اقتداح زناد العقل، والازدياد من الفضل، ومن شأنه التوق إلى أن يعرف الأشياء على حقائقها، ويتغلغل إلى دقائقها، ويربأ بنفسه عن مرتبة المقلد الذي يجري مع الظاهر، ولا يعدو الذي يقع في أول الخاطر، أن الذي قلت في شأن الحذف وفي تفخيم أمره، والتنويه بذكره، وأن مأخذه يشبه السحر، ويبهر الفكر، كالذي قلت»(1).

= معنى كلام ردده الجاحظ في الجزء الأول من «البيان والتبيين» ـ ص: 115.
«وقال بعضهم ـ وهو من أحسن ما اجتبيناه ودوناه ـ لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك».
على أن الجرجاني كلما تعرض للغموض إلا وعابه وعاب به أصحابه وذكرهم بأن الهدف من أي كلام هوالإفهام والإبانة. من ذلك مثلا قوله في ص 6 من أسرار البلاغة :«وقد تجد في كلام المتأخرين الآن كلاما حمل صاحبه فرط شغفه بأمور ترجع إلى ماله اسم في البديع إلى أن ينسى أنه يتكلم ليفهم ويقول ليبين».

(1) عبد القاهر الجرجاني ـ دلائل الإعجاز ـ صحح أصله الشيخ محمد عبده والشيخ محمد محمود

هذا «النظر المتثبت الحصيف» ومعرفة «الأشياء على حقائقها والتغلغل إلى دقائقها» هو الذي حدا به إلى إقامة صرح نظري أصبح معروفا بنظرية النظم للكشف عن الأسرار التي تتفاوت بموجبها الأساليب من الناحية الفنية على الرغم من تساوي الكتاب في المعرفة باللغة والنحو وأوجه التعلق، بحيث تتدرج هذه الأسرار صعودا حتى تصل بالأسلوب إلى أعلى درجة وهي درجة الإعجاز التي لم يبلغها غير القرآن الكريم.

ليس في نيتنا هنا الدخول في تفاصيل «النظم» عند الجرجاني، لأن ما يهمنا منه هو صلته بالضرورة الشعرية، وسنكتفي هنا بالإشارة فقط إلى أن الجرجاني انطلق منطلقا نحويا، باحثا في ما أسماه ب «معاني النحو» أي أوجه التعلق بين عناصر الجملة أو التركيب انطلاقا من قواعد النحو المعروفة وما يفرزه هذا التعلق من تباين في الدلالة. وهذا يقتضي ـ من بين أهم ما يقتضيه ـ الإنصات للنص إنصاتا عميقا وتأمله تأملا دقيقا. ويفرض الحرص على بقاء الصرح النظري متماسكا عدم التسرع في إطلاق الأحكام، والانسجام مع الفرضيات والوفاء لها عند التحليل حتى النهاية. والنص الذي سنورده، فضلا عن أنه يبرز هذه الخاصية عند الجرجاني، يعتبر بمثابة رد ضمني على من يجعل من «الضرورة الشعرية» مشجبا يعلق عليه عجزه أو كسله. يقول متحدثا عن التقديم والتأخير في التركيب (كتقديم المفعول على الفاعل والخبر على المبتدإ) :

«واعلم أن من **الخطإ** أن يقسم الأمر في تقديم الشيء وتأخيره قسمين، فيجعل مفيدا في بعض الكلام، وغير مفيد في بعض، **وأن يعلل تارة بالعناية، وأخرى بأنه توسعة على الشاعر والكاتب حتى تطرد لهذا قوافيه ولذاك سجعه. ذاك لأن من البعيد أن يكون في جملة النظم ما يدل تارة ولا يدل أخرى**»(1). لعل كلمة «الخطأ» التي شددنا عليها تعني في هذا السياق الخلل الذي يصيب المنهج ويفقد النظرية مصداقيتها وكفاءتها عندما لا تكف عن أن تكون أداة للفهم والتفسير في موضع وتكف عن ذلك في موضع مماثل. فإذا التزم الناقد مثلا في تفسيره للتقديم والتأخير بأن المقدم في الذكر يعني أنه حظي بالعناية والاهتمام أكثر من المؤخر ـ

= التركزي الشنقيطي، وقف على تصحيح طبعه وعلق على حواشيه : محمد رشيد رضا ـ دار المعرفة ـ بيروت 1978 ـ ص: 131.

(1) المرجع السابق، ص: 86 ـ 87. والتشديد من عندنا.

وهذا هو وجه إفادته من الناحية الدلالية حسب ما فهمنا من تعبير الجرجاني - فإنه من الخطأ تفسيره في موضع آخر بخلوه من أية فائدة دلالية بدعوى أن الباعث عليه هو مجرد الاضطرار. فما جدوى جهاز نظري إذا لم يعصم مستعمله من تخبط الذات وتقلب المزاج؟ ما جدواه إذا لم يكن أداة لفحص النصوص بعيدا عن محاكمة نوايا أصحابها؟ لذلك يلح الجرجاني على أنه متى «ثبت في تقديم المفعول مثلا على الفعل في كثير من الكلام أنه قد اختص بفائدة لا تكون تلك الفائدة مع التأخير فقد وجب أن تكون تلك قضية في كل شيء وفي كل حال»(1).

ما سوف يترتب على هذا المنظور - من زاورية ما يهمنا في البحث - هو أن الجرجاني سيكتشف مواطن جمال جديدة في ما قد يبدو - حسب تصور من سبقه - داخلا في نطاق «الضرورة الشعرية». والأمثلة على ذلك كثيرة، سوف نقتصر فيها على الدال البارز.

من ذلك تعليقه على البيت :

غَضْبَى وَلاَ واللهِ يا أَهْلَهَا　　　لاَ أَطْعَمُ البارِدَ أَوْ تَرْضَى

«يقول في جارية كان يحبها وسعي به إلى أهلها فمنعوها منه، والمقصود قوله: »غضبى» وذلك أن التقدير :«هي غضبى» أو «غضبى هي» لا محالة. إلا أنك ترى النفس كيف تتفادى من إظهار المحذوف، وكيف تأنس إلى إضماره، وترى الملاحة تذهب إن أنت رُمْتَ التكلم به»(2). إن الناقد المهيأ لاتباع أسهل السبل في معالجة الشعر سيحكم آليا على حذف الضمير «هي» بأن ضرورة الانضباط لتفاعيل السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلن) هي التي أجبرت الشاعر على ذلك، لكن الجرجاني يقرأ البيت لا انطلاقا من شك مسبق في قدرة الشاعر، ولكن انطلاقا من الانطباع الجمالي الذي يخلفه في النفس، من هذه الزاوية كان ظهور «هي» سوف يسيء إلى البيت جماليا لا عروضيا. وتغييب الحكم العروضي واضح هنا لصالح حضور الحكم الجمالي حين قال :«الملاحة تذهب» بمجرد ظهور الضمير سواء أكان يكسر الوزن أم لا. ثم لا يلبث الجرجاني أن يستخلص من ذلك قانونا يعممه على كل محذوف فيقول :«وإذ قد عرفت هذه الجملة من حال الحذف في

(1) نفسه ص: 87 .
(2) نفسه ص: 117 . والتشديد من عندنا.

المبتدإ، فاعلم أن ذلك سبيله في كل شيء، فما من اسم أو فعل تجده قد حذف ثم أصيب به موضعه وحذف في الحال ينبغي أن يحذف فيها إلا وأنت تجد حذفه هناك أحسن من ذكره»(1).

ومن ذلك أيضا قراءته - في إطار الحديث عن القصر والاختصاص - لبيت للفرزدق قرن فيه حرف المضارعة بضمير يبدو لأول وهلة غير ملائم له :

أَنَا الحَامِي الذَائِدُ الذِّمَارَ وإِنَّمَا   يُدافِعُ عَنْ أَحْسَابِهِمْ أَنَا أَوْ مَثْلِي

والشاهد المقصود هو «يدافع أنا». وبعيدا عن اتهام الشاعر بالجهل أو نعت بيته بنعوت القبح والرداءة، يتأمل الجرجاني التركيب على ضوء وظيفة القصر والاختصاص التي نيطت ب «إنما» ودلالته الدقيقة التي تحققت بعد دخولها، فيكتشف أن التعبير ب «يدافع أنا» ليس سليما فقط - بل - أكثر من ذلك - لا يمكن أن يكون سليما في هذا الموضع إلا هذا التعبير بالذات. يقول في ذلك :«وإذا استبنت هذه الجملة [أي من المعلومات حول «إنما] عرفت أن الذي صنعه الفرزدق في قوله :

وإنما يدافع عن أحسابهم أنا أو مثلي

شيء لو لم يصنعه لم يصح له المعنى، ذاك لأن غرضه أن يخص المدافع لا المدافع عنه وأنه لا يزعم أن المدافعة منه تكون عن أحسابهم لا عن أحساب غيرهم كما يكون إذا قال: وما أدافع إلا عن أحسابهم، وليس ذلك معناه، وإنما معناه أن يزعم أن المدافع هو لا غيره، فاعرف ذلك، فإن الغلط كما أظن يدخل على كثير ممن تسمعهم يقولون إنه فصل الضمير للحمل على المعنى (...) هذا ولا يجوز أن ينسب فيه إلى الضرورة...»(2)

ولنتأمل - ونحن نسوق المثال الثالث - طريقة الجرجاني في مقاربة قول مزرد :

فَمَا رَقَد الوِلْدَانُ حتى رأيتهُ   على البَكْرِ يَمْرِيه بِسَاقٍ وَحَافِرِ

(1) نفس ، ص: 117.

(2) المرجع السابق، ص: 263. وما بين المعقوفتين والتشديد من عندنا.

«فقد قالوا إنه أراد أن يقول : بساق وقدم، فلما لم تطاوعه القافية وضع الحافر موضع القدم(1)، وهو وإن كان قد قال بعد هذا البيت ما يدل على قصده أن يُحْسِنَ القَوْلَ في الضيف وتباعده من أن يكون قصد الزراية عليه أو يحول حول الهزء به والاحتقار له وذلك قوله :

فَقُلْتُ لهُ أهلاً وسَهْلاً ومرْحَبًا   بهذاَ المحَّيا مِنْ مُحَيٍّ وزائرِ

فليس بالبعيد أن يكون فيه شوب مما مضى، وأن يكون الذي أفضى به إلى ذكر الحافر قصده أن يصفه بسوء الحال في مسيره وتقاذف نواحي الأرض به (...) ويؤنس بذلك أن تنظر إلى قوله قبل :

وأشْعَثَ مُسْتَرْخِي العُلاَبَى طوَّحَتْ   بِهِ الأرضُ من َبادٍ عَرِيض وحاضِرِ»(2)

مرة أخرى يؤكد الجرجاني هنا أنه لا ينطلق - بوصفه ناقدا بلاغيا - من إساءة الظن بكفاءة الشاعر والتشكك في قدرته الإبداعية، لأن السير في هذا السبيل ليس خليقا بإنتاج معرفة تكشف وتضيء، والقول بالضرورة الشعرية ورفعه كقميص عثمان في وجه الشعر هو نهاية هذا السبيل. ولكن الجرجاني يختار بدلا من ذلك استنطاق نصوص شعرية مشابهة. أحيانا لتبين الموقع المثير الذي تحتله الكلمة (وهي هنا كلمة «حافر») وما ينجم

---

(1) هذا البيت نجده في أكثر من مرجع منعوتا بنعوت سالبة. فقدامة بن جعفر يورده مثالا للمعاظلة في باب المعاظلة. انظر نقد الشعر. تحقيق كمال مصطفى - الطبعة الثالثة - 1978 - نشر مكتبة الخانجي بالقاهرة - ص: 177. والمرزباني يعلق عليه بقوله :«فسمى رجل الإنسان حافرا، وقالوا: وكل ما جرى هذا المجرى من الاستعارة قبيح لا عذر فيه». الموشح تحقيق علي محمد البجاوي - دارالفكر العربي (بدون تاريخ ولا ترقيم للطبعة) ص: 81.

ويورده ابن طباطبا نموذجا للأبيات «المستكرهة الألفاظ القلقة القوافي الرديئة النسج». عيار الشعر. شرح وتحقيق عباس عبد الساتر - مراجعة نعيم زرزور - الطبعة الأولى 1982 - دار الكتب العلمية - بيروت ص: 105 - 106.

واعتبره العسكري مثالا «للبعد في الاستعارة». كتاب الصناعتين - تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم - 1986. منشورات المكتبة العصرية - صيدا - بيروت - ص: 163.

(2) عبد القاهر الجرجاني - أسرار البلاغة - تعليق السيد محمد رشيد رضا دار المعرفة - بيروت / لبنان - ص: 28 - 29.

عن هذا الموقع من إشعاع دلالي (من حيث إن كلمة «حافر» لا تَأْخُذُ دلالة القدم وكفى، وإنما تتجاوز ذلك للإيحاء بدلالات أخرى منها الإيحاء بسوء حال الضيف مثلا). من ثم، يسخف القول بأن «حافر» لم تملأ موقعها إلا بدافع من اضطرار عروضي، مادامت الكلمة ابنة سياق يتسع أحيانا ليشمل قصائد لشعراء آخرين. هذا السياق سيكشف أن الأمر يتعلق بطريقة في التعبير اختارها ا لشاعر وارتضاها ولم يدفع إليها دفعا. من هنا لم يكن البيت السابق يتيما وإنما له نظائر في التراث مثل :

سأمنعُها أو سَوفَ أجْعَلُ أمْرَها ... إلى مَلكٍ أظلافُهُ لم تَشَقَّقِ(1)

«كأنه قال : أجعل أمرها إلى ملك لا إلى عبد جَافٍ مشقق الأظلاف(2)

ومثل :

وذاتِ هِدْمٍ عـارٍ نـواشِرُها ... تُصْمِتُ بالماءِ تولباً جَدَعَا(3)

(1) هذا البيت وارد في باب ضرورة البدل من «ضرائر الشعر» لابن عصفور، وهو عنده معيب وقبيح لأنه استعارة «تحسن في موضع الذم، فاستعملها في غير موضع الذم»... ضَرَائِر الشِّعر». تحقيق السيد إبراهيم محمد ـ دار الأندلس الطبعة الثانية 1982 ـ ص: 245 ـ 246.
وفي «ضرورة الشعر» لأبي سعيد السيرافي. في باب البدل، كذلك، أنظر «ضرورة الشعر»تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب ـ دار النهضة العربية ـ الطبعة الأولى ـ ص: 163.
وفي «البديع في نقد الشعر» لأسامة بن منقذ ـ تحقيق أحمد أحمد بدوي ود. حامد عبد المجيد ومراجعة إبراهيم مصطفى ـ طبع ونشر : شركة، ومكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر. حيث يقول في ص: 159 :«استعار الأظلاف للقدم وهو قبيح لأنها للبقر لا للبشر». والبيت مضطرب النسبة إذ يقال إنه للأخطل، أو لعقفان بن قيس اليربوعي، أو لرجل من بني سعيد (انظر هامش «ضرورة الشعر» للسيرافي ـ ص: 163).
(2) أسرار البلاغة ـ ص: 29.
(3) هذا البيت كذلك معدود في ضرورة البدل عند السيرافي. أنظر «ضرورة الشعر» ص: 164 ـ ومعدود في المعاظلة عند قدامة وهي من عيوب اللفظ عنده ـ أنظر «نقد الشعر». ص: 177. ومذكور في «باب الالتجاء والمعاظلة» من «البديع في نقد الشعر» لأسامة بن منقذ ص: 159. وذكره المرزباني في الموشح معلقا عليه بأنه معيب «لأنه أفحش الاستعارة بأن سمى الصبي تولبا وهو ولد الحمار» :الموشح» ص: 81. وينقل العسكري تعليق قدامة على البيت :«لا أعرف المعاظلة إلا فاحش الاستعارة.
«كتاب الصناعتين» ص: 163 .
والبيت لأوس بن حجر.

«فأجرى التولب على ولد المرأة وهو ولد الحمار في الأصل، وذلك لأنه يصف حال ضر وبؤس، ويذكر امرأة بائسة فقيرة»(1).

لقد وصل الجرجاني عن طريق الاستقراء إلى الوقوف عند ظاهرة أسلوبية تتردد عند أكثر من شاعر، وهي أن حالة البؤس تحرض في مخيلة الشاعر صورة الحيوان أو لازم من لوازمه، فحاول أن يجد لها تعليلا معقولا يسندها بوصفها طريقة فنية بلاغية لا عيبا تعبيريا، وهكذا خلص إلى أن العادة جرت «في مثل ذلك، الصفة بأوصاف البهائم ليكون **أبلغ في سوء الحالة، وشدة الاختلال**»(2).

لم يكن الجرجاني في معظم الأحوال يرى القصيدة ركاما من الأبيات بعضها فوق بعض، وإنما بناء لكل لبنة فيه وظيفة، ويعي تمام الوعي قيمة السياق بوصفه مجالا حيويا تتفاعل فيه أعضاء النص، ولا قيمة للبيت مفردا لأنه «إذا قطع عن القطعة كان كالكعاب تفرد عن الأتراب، فيظهر فيها ذل الاغتراب، والجوهرة الثمينة مع أخواتها في العقد أبهى في العين... منها إذا أفردت عن النظائر»(3).

✲ ✲ ✲

هكذا يكون عبد القاهر الجرجاني أول بلاغي نصادفه يصغي للنص لا للأحكام المسبقة، ويدحض بذلك أحكاما على أبيات بالعيب والقبح لأنّها رَزَحَتْ - في رأي أصحاب هذه الأحكام - تحت وطأة الضرورة. أما البلاغي الثاني الذي ابتعد عن القول بالضرورة في كثير من أحكامه وتحليلاته فهو سراج الدين أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي المعروف بالسكاكي.وسنعتمد على كتابه «مفتاح العلوم» أساسا لاستخلاص تصوره وموقفه.

على الرغم من انطلاق السكاكي من الاحتراز في وقوع مستعمل اللغة في الخطأ، عند تصديه لعلمي المعاني والبيان، فإن اعتماده على «تراكيب البلغاء» معيارا للاستحسان(4)، جعله - وعمدته في ذلك وسلاحه ثقافته المنطقية - أكثر إنصاتا للشاهد الشعري في محاولة لاعتصار أكثر ما يمكن وأدق ما يمكن من القواعد البلاغية. وهذا ما

---

(1) أسرار البلاغة - ص: 29.

(2) نفسه - ص: 29. والتشديد من عندنا.

(3) نفسه - ص: 65.

(4) السكاكي - مفتاح العلوم. ضبطه وشرحه الأستاذ نعيم زرزور - دار الكتب العلمية - بيروت / لبنان - الطبعة الأولى - 1983 - ص: 161.

أبعده عن ضيق الأفق الذي ميز تجربة قدامة بن جعفر في نقد الشعر بالرغم من متحهما معا من نبع واحد هم علم المنطق وأصوله. وأتاح له الاستقراء والوقوف على تنوع الأساليب والطرق في استعمال اللغة، أن يكون أقرب إلى روح البلاغي الواصف منه إلى المعياري الذي يقدم للكتاب والشعراء وصفات جاهزة بما يفعلون وبما يدعون. وهو قبل ذلك يقر بأن ذلك يحتاج من الباحث إلى طول مراس بالنصوص «وسلامة فطرة واستقامة طبيعة، وشدة ذكاء، وصفاء قريحة وعقل وافر»(1).

تستوقفنا في الكتاب نماذج من الشعر كثيرة سبق أن وسمها من قبله بالضرورة وأخرى كان من الممكن - جريا مع الأسهل - أن توسم بها. ولكن السكاكي صهرها في منهجه الصارم واستنبط منها قواعد تعبيرية . من هذه النماذج :

جاؤُوا بِمَذْقٍ هَلْ رَأَيْتَ الذِّئْبَ قَطْ ؟(2)

في هذا البيت تلفت انتباهنا العلاقة غير الواضحة منطقيا بين الجملة الإخبارية (جاؤوا بمذق) والجملة الاستفهامية (هل رأيت الذئب قط). الجملة الأولى تخبر عن أشخاص أتوا بمذق أي بلبن ممزوج بماء. والثانية تستفهم عن رؤية الذئب. ما العلاقة بين اللبن والسؤال عن رؤية الذئب؟ أول جواب سريع على طريقة ركوب الأسهل سيكون لا محالة هو نفي هذه العلاقة، واتهام صاحب البيت بالعسف الناجم عن الاضطرار إلى إقامة الوزن. غير أن السكاكي يسلك سبيلا آخر، هو سبيل إعادة بناء هذه العلاقة من جديد. وهذا البناء ليس قائما على الاعتباط والتحكم والخضوع لأحوال المزاج، وإنما جاء في تضاعيف البحث في حالة واستقراء تلوناتها التعبيرية، والحالة هنا هي المسند إليه عندما يكون معرفة موصوفة، والبيت المذكور نموذج من النماذج التي يقدر فيها المسند المعرف للمسند إليه. فالمسند إليه هو «المذق» والمسند هو - على التقدير - :«مقول عند رؤيته» هل رأيت الذئب قط؟ أي يحمل المذق رائيه أن يقول لمشاهده : هل رأيت الذئب قط، لإيراده في خيال الرائي لون الذئب بورقته لكونه سمارا»(3).

(1) نفس المرجع - ص: 175.

(2) في «لسان العرب» :«جاؤوا بضيح» عوض «جَاؤُوا بِمَذْقٍ» ولهما نفس المعني. والبيت بدون نسبة. أنظر المجلد العاشر - دار صادر - ص: 340.

(3) مفتاح العلوم - ص: 189.

معنى ذلك أن العلاقة بين اللبن ورؤية الذئب هي علاقة مشابهة بالأساس، ولكننا لا نصل إلى وجه الشبه إلا بعد المرور بسلسلة من التداعيات : المذق قد يستدعي مباشرة لون الذئب أو الذئب برمته. وقد يستدعي السمار (وهو نبات عشبي من الفصيلة الأسلية ينبت في المناقع والأراضي الرطبة، ويستعمل في صنع الحصر والسلال) والسمار يستدعي لون الذئب (وربما كان هذا هو معنى قول السكاكي : بورقته لكونه سمارا ») (1).

غير أننا نلاحظ أن هاجس السكاكي في مبحث علم المعاني هو استقصاء القوانين التي تحكم طرق التعبير وإنتاج الدلالة لا من زاوية الخرق حصرا وإنما زاوية الإمكانيات التي تتيحها اللغة للمتكلم شاعرا كان أو ناثرا، ووصف ما تحقق من هذه الإمكانيات بالفعل عبر استقراء حالات من استعمال اللغة.

ومن النماذج الواردة في كتاب السكاكي أبيات جاء بها اللغويون في باب ضرورة القلب، أو إبدال حكم لفظ بحكم لفظ آخر كقول القطامي :

فلمَّا أن جَرَى سِمَنٌ عليها كما بطَّنْتَ بِالفَدنِ السِّيَاعاَ

وقول رؤبة :

ومَهْمَهٍ مُغَبَّرةٍ أرجَــاؤُه
كـأن لوْنَ أرْضِهِ سَمَــاؤُه

وقول خداش بن زهير :

وتُرْكَبُ خَيْلٌ لاَ هَوَادَةَ بَينَنَا وتَشْقَى الرِّمَاحُ بالضَّيَاطِرَةِ الحُمْرِ (2)

---

(1) من معاني السمار أيضا : اللبن المخلوط بالماء. ولعل أصل المشابهة في اللون هو الذي جعل «السمار» يعبر عن المعنيين معا: اللبن المخلوط بالماء، والنبات المعروف. انظر : المعجم الوسيط. إخراج: د. إبراهيم أنيس، د. عبد الحليم منتصر، عطية الصوالحي، محمد خلف الله أحمد، وبإشراف على الطبع من قبل : حسن علي عطية، محمد شوقي أمين. الجزء الأول.
الطبعة الثانية . دار المعارف 1972 ـ ص: 448.

(2) أنظر الأبيات في «ضرائر الشعر» لابن عصفور ص: 266 ـ 268.
و«ضرورة الشعر » للسيرافي ـ ص: 176 على سبيل المثال.
والشاهد في البيت الأول شطره الثاني حيث المراد : كما بَطَّنْتَ الفَدَنَ بالسِّياع والفدن القصر. والسياع : الطين فيه التبن.
والشاهد في بيتي رؤبة البيت الثاني، حيث المقصود : كأن سماءه لون أرضه.
والشاهد في بيت خداش شطره الثاني. والمراد: وتشقى الضياطرة الحمر بالرماح. والضياطرة جمع ضيطر وضيطار وهو الأحمر العضل الفاحش.

فإذا كان قدامة يعتبر هذا النوع من القلب عيبا في الشعر ـ ويسانده في ذلك المرزباني ـ لأنه ناجم عن اضطرار الوزن الشاعر إلى «إحالة المعنى» وقلبه «إلى خلاف ما قصد به»،(1) فإنه يعد عند السكاكي «شعبة من الإخراج لا على مقتضى الظاهر، ولها شيوع في التراكيب، وهي مما يورث الكلام ملاحة، ولا يشجع عليها إلا كمال البلاغة، تأتي في الكلام وفي الأشعار وفي التنزيل»(2). القلب إذن لدى السكاكي ليس عيبا، ولكنه على العكس، خاصية جمالية «تورث الكلام ملاحة»، ولا تدفع إليه ضرورة الوزن أو القافية لأنه ليس قاصرا على الشعر وحده مادام يرد في الكلام المنثور كذلك.

وتأبى سعة أفق السكاكي أن ينظر إلى دلالة البيت من زاوية وحيدة إذا كان يحتمل النظر إليها من زوايا أخرى، فالشاهد في بيت خداش :«وتشقى الرماح بالضياطرة الحمر» ليس القلب وحده هوالمحمل الذي لا ينبغي حمله إلا عليه، وإنما قد يمكن حمله على الاستعارة كذلك ما دام يمكن إسناد الشقاء للرماح، وشقاؤها انكسارها خلال العراك(3).

لعله قد اتضح لنا ـ مع الجرجاني والسكاكي ـ بما فيه الكفاية، أن الناقد أو البلاغي إذا تخلى عن الأحكام المسبقة والنظر العجول، وأفرغ جهده في تأمل النصوص والإنصات إليها كشفت له اللغة عن كثير من أشكال تحولاتها، وآثارها الجمالية، مما لم يتردد آخرون في اعتباره قبحا وعيبا تمشيا مع أسهل الحلول، والقول بالضرورة من أسهلها.

ومع ذلك فإن هذين العلمين لا يمكن تصورهما خارج حدود ثقافة وذوق وتقاليد ظلت

---

(1) أنظر «نقد الشعر» ص: 222. و«الموشح» ص: 113، حيث ينقل المرزباني كلام قدامة حرفيا.

(2) مفتاح العلوم، ص: 211. والتشديد من عندي.

(3) نفسه ص: 211. يقول :«ولك أن لا تحمله على القلب بوساطة استعارة الشقاء لكسرها بالطعان».
يمكن أن نضيف إلى الأمثلة السابقة تعليقا دالا أورده السكاكي في خاتمة الكلام عن القطع والاستئناف على البيت :

وَتَظُنُّ سَلْمَى أنّني أبْغِي بِهَا ... بَدَلاً أُرَاهَا في الضَّلَالِ تَهِيمُ

ينطلق فيه من تأمل التركيب : «أراها في الضلال تهيم» واختلاف دلالته وهو في حالة انقطاع، عن دلالته معطوفا على ما سبقه. ويختم تعليقه بتحذير لمن يرى في حالة الانقطاع مجرد انحراف اقتضته ضرورة الوزن : «وإياك أن ترى الفصل لأجل الوزن، فما هو هناك». المرجع نفسه، ص: 261.

سائدة. فمساهمتهما هي من داخل هذه الثقافة محكومة بشروطها، وأول هذه الشروط ـ كما رأينا ـ الإلحاح على الوضوح، وبما أن هذا الشرط له صلة وثيقة بموضوعنا فإننا سنحاول فيما بعد أن نعرض لدواعيه وأسباب سيادته في التراث النقدي والبلاغي العربي. وقبل ذلك، سنعرض لسؤال ظل يلح علينا منذ انطلاقة هذا البحث مع اللغويين والنحاة وهو: إذا كان القرآن الكريم يحتوي على كثير من ألوان التصرف اللغوي التي تتردد مثيلات لها في الشعر، وإذا كان كلاهما ـ القرآن والشعر ـ كلاما عربيا فما جدوى وصف هذه الألوان من التصرف في اللغة بالضرورة في الشعر؟ وبعبارة أخرى كيف تصورت العلاقة بينهما؟

الفصل الثالث
لغة القرآن والضرورة الشعرية

من المعروف أن القرآن كان مَركَزَ استقطاب لا للدراسات الفقهية والكلامية («نسبة إلى علم الكلام») فحسب، بل للدراسة البلاغية كذلك، فقد نبهت الحاجة إلى فهمه وتفسيره واستخلاص الأحكام الشرعية منه، اللغويين والنحاة والبلاغيين مبكرا إلى تميزه الأسلوبي الذي سيكون محور أبحاث كثيرة تبتدئ بفكرة «المجاز» كما استعملها أبو عبيدة معمر ابن المثنى (القرن 2 وأوائل ق 3هـ) في كتابه «مجاز القرآن» أي الطرق التي سلكها القرآن في التعبير، وتنتهي بفكرة «الإعجاز» بواسطة «النظم» كما فصلها عبد القاهر الجرجاني في «دلائل الإعجاز».

لقد كان الهاجس الذي قاد أبا عبيدة في «مجاز القرآن» وابن قتيبة في «تأويل مشكل القرآن» ليس هو التفسير فحسب، بل أيضا إقامة الدليل على أن طرق التعبير في القرآن - أو مجازه - لا تختلف - وليست غريبة - عن طرق العرب التي سلكوها في التعبير، لذلك لم يحتاجوا أن «يسألوا عن معانيه لأنهم كانوا عرب الألسن فاستغنوا بعلمهم عن المسألة عن معانيه»(1). يفهم من ذلك أن الأمر يتعلق بدفاع عن عروبة القرآن وعروبة لغته في مواجهة من اتهمه «بالتناقض والاستحالة واللحن وفساد النظم والاختلاف»(2). لذلك كان من الطبيعي أن تقتضي عملية الاستدلال إيراد ما يكفي من الشعر العربي لتبيان هذا التشابه بينهما في طرق الأداء اللغوي.

غير أننا سنلاحظ أن هذه النظرة التي ينتج عنها المساواة بين القرآن والشعر في هذا الموقف وهذا المستوى، لا يذهب بها أصحابها بعيدا وفي انسجام فكري تام، بل سوف تصاب بالنكوص والاختلال كلما اختلى الناقد أو اللغوي بالشعر بعيدا عن القرآن. عندئذ تتحكم مقاييس أخرى ومنطق آخر، وأجلى نموذج على ذلك هو ابن قتيبة.

---

(1) أبو عبيدة معمر بن المثنى التميمي - «مجاز القرآن» - عارضه بأصوله وعلق عليه: د. محمد فؤاد سزكين - نشر مكتبة الخانجي، ص: 8.

(2) ابن قتيبة - تأويل مشكل القرآن - شرحه ونشره السيد أحمد صقر - دار الكتاب العلمية - بيروت - الطبعة الثالثة: 1981 - ص: 22 .

من ذلك مثلا تعرضه لتفسير كلمة «ظفر» الواردة في الآية 146 من سورة الأنعام: «وَعَلَى الَّذِينَ هَادُوا حَرَّمْنَا كُلَّ ذِي ظُفرٍ». فقد احتاج لتدعيم تفسيره لها بالمخلب والحافر، ولدفع الغرابة عن مثل هذا الاستعمال اللغوي، إلى الاستشهاد بالبيتين اللذين سبق أن رأينا الجرجاني يخصهما بوقفة خاصة:

فَمَا رَقَد الوالدانُ حتى رَأَيْتَه ... عَلَى البكْرِ يَمْرِيه بساقٍ وَحَافِرِ

وَ:

سَأمنعُها أو سَوفَ أَجْعلُ أمرَها ... إلى مِلكٍ أَظْلاَفُهُ لَمْ تَشَقَّقِ(1)

غير ملتفت إلى من عدهما وأضرابهما من قبيح الضرورات.

ولدفع شبهة الكذب عن ما بدا له من قبيل المبالغة في الآية 29 من سورة الدخان: «فَمَا بَكَتْ عليْهِمُ السَّمَاءُ والأَرْضُ وَمَا كَانُوا مُنْظَرِينَ» يورد الكثير من الشواهد الشعرية التي يسند فيها البكاء إلى أحد عناصر الطبيعة، مجردا المبالغة من الطابع الأخلاقي بدعوى تواطؤ الجماعة المتكلمة عليها ومعرفة القصد الحقيقي وراءها(2). غير أن ابن قتيبة عندما يبتعد عن هذا السياق لا يتردد في نعت مهلهل بن ربيعة بأنه «أحد الشعراء الكذبة» لأنه قال:

وَلَولا الريحُ أُسْمِعَ أَهْلُ حَجْرٍ ... صَلِيلَ البِيضِ تُقْرَعُ بالذُّكُورِ(3)

ووصف بيت النمر بن تولب:

تظلُّ تَحفُر عَنْهُ إن ضَرَبْتَ به ... بَعْدَ الذِّراعَيْنِ والسَّاقَيْنِ والهَادي

بـ «بالإفراط والكذب»(4).

---

(1) المرجع السابق ـ ص: 153 ـ 154.

(2) المرجع السابق ـ ص: 168.

(3) الشعر والشعراء ج 1 / ص: 303.

(4) المرجع نفسه ـ ص:317. غير أن ابن قتيبة سيستشهد بالبيتين نفسهما في «تأويل مشكل القرآن»

هذا التأرجح بين احتضان الشعر عندما يتخذ حجة لصالح القرآن، وبين جفائه (أي الشعر) عندما يستقل بذاته، سيؤدي بابن قتيبة في النهاية - حينما يعي هذا التأرجح ربما - إلى توضيح موقفه - أو الأصح تبريره - بشكل غير مقنع. ففي «باب المقلوب» يعرض ابن قتيبة لألوان من القلب في القرآن منها القلب النحوي الذي هو عبارة عن تقديم وتأخير في وظائف الكلمات النحوية مثل الآية 47 من سورة إبراهيم: «فلا تَحْسَبَنَّ اللهَ مُخْلِفَ وَعْدِهِ رُسُلَهُ» والمقصود «مُخْلِفُ رُسُلَهُ وَعْدَهُ»(1). ومنها ما يكون قلبا دلاليا ينتهك الترتيب العقلي المتعارف عليه للوقائع، كالآية الثامنة من سورة النجم: «ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّى». فالترتيب المنطقي الذي يربط الأسباب بمسبباتها يقتضي أن يسبق التدلي الدنو «لأنه تدلى للدنو، ودنا بالتدلي»(2). وكعادته، وتدعيما لرأيه وإقناعا للقارئ بأن هذه الطريقة في التعبير غير شاذة عن عادات العرب في طرق أدائهم اللغوي يستشهد بالشعر القديم(3).

غير أنه يستدرك استدراكا يخرج فيه من «باب المقلوب» «ما قلب على الغلط» في نظره، ومن بين ما يورد عليه من الشواهد قول خداش بن زهير:

وَتُركَبُ خَيْلٌ لا هَوادَةَ بينَها ... وتَعْصى الرِّماحُ بالضَّيَاطِرَةِ الحُمْرِ

معلقا عليه بقوله:

«أي تعصى الضياطرة بالرماح، وهذا ما لا يقع فيه التأويل، لأن الرماح لا تعصى

= القرآن» في معرض تأويله للاية العاشرة من سورة الأحزاب: «وَبَلَغَتِ القُلُوبُ الحَناجِرَ» معتبرا وصفهما بالإفراط المعيب يعكس رأي «بعض أهل اللغة»، أما هو فلا يرى «ذلك إلا جائزا حسنا».
أنظر تأويل مشلك القرآن» ص: 172 - 173 - 174.

(1) تأويل مشكل القرآن - ص: 193.

(2) نفسه، الصفحة نفسها.

(3) أنظر ص: 194 من «تأويل مشكل القرآن» حيث يورد قول الشاعر:

ترى الثور فيها مدخل الظل رأسه ... وسَائِرُهُ بادٍ إلى الشَّمْسِ أجْمَعُ

ويعلق عليه بقوله «أراد: مُدْخِلَ رَأْسِهِ الظِّلَّ، فقلب لأن الظل التَبَس بِرَأْسِهِ فصار كل واحدٍ منهما داخلا في صاحبه.

بالضياطرة، وإنما يعصى الرجال بها، أي يطعنون»(1) على أي معيار يتكئ ابن قتيبة للتمييز بين المقلوب صوابا والمقلوب خطأ؟ ليس عنده جواب، أو على الأصح ليس عنده جواب مقنع قائم على أسس علمية. ومن ثم، فإن موقفه لا يخلو من التعسف وضيق الأفق والتناقض. فالتعسف باد في إقامته حدودا وهمية بين المقلوب على الغلط والمقلوب على الصواب، وضيق الأفق بارز في توقفه عن التأويل في ما يحتمل التأويل ويتساوى فيه مع شبهه. والتناقض كامن في إخلاله بالمبدأ الذي كون منطلقه في تأويل مشكل القرآن وهو إثبات ألفة أسلوب القرآن بالقياس إلى أشعار العرب خاصة، وعدم عزلته عن المحيط اللغوي والإبداعي الذي نزل فيه. وهو لا يميز المقلوب على الغلط - أو ما أسماه كذلك - بنوعية اشتغاله اللغوي مثلا، وإنما يرفضه - دون القيام بعملية الميز هذه - انطلاقا من أفكار مسبقة - دينية أساسا. يرفضه «لأن الشعراء تقلب اللفظ وتزيل الكلام على الغلط، أو **على طريق الضرورة للقافية، أو لاستقامة وزن البيت**»(2) «**والله تعالى لا يغلط، ولا يضطر**»(3).

ها نحن أولاء أمام مفهوم الضرورة بمعناها المعجمي مرة أخرى. فرضته حاجة دينية ملحة عند ابن قتيبة هي التمييز بين الإلاهي المقدس، والبشري الدنيوي - حتى لا نقول المدنس... فقداسة القرآن تفرض على دارسه المؤمن بأنه وحي نزل على محمد من لدن عزيز مقتدر أن يتقبله أولا كما هو، ويتأمله ثانيا من موقع الإيجاب لا من موقع السلب، من هنا جاءت الحاجة إلى تأويل الغامض والمشكل فيه. ومع كل ذلك، سيظل الشعر - هذا الكلام البشري الحامل لكل ما جبل عليه البشر - ومنه الخطأ والنسيان - هو طوق النجاة الذي يتمسك به ابن قتيبة كلما دعته الحاجة إلى تأويل خاصية أسلوبية قرآنية. نحن هنا أمام استعمال ذرائعي (براغماتي) للشعر، تنتهي مهمته بمجرد انتهاء دوره كوسيلة للدعم والاحتجاج. وهكذا احتاج ابن قتيبة لدعم فرضية «الحذف» في «الم» و«المر» و«ص» و«كهيعص» ... إلى الاستشهاد بأبيات كثر دورانها في كتب اللغة التي تصدت لموضوع الضرورة الشعرية مثل البيت المشهور :

(1) المرجع نفسه، ص: 198. وقد مر معنا تأويل السكاكي للبيت، وفيه تختلف رواية الشطر الثاني بـ «تشقى» مكان «تعصى». و«بينها» مكان «بيننا» في الصدر.
(2) المرجع نفسه، ص: 200. والتشديد من عندنا.
(3) المرجع نفسه، ص: 203. والتشديد من عندنا.

قُلْتُ لَهَا قِفِي فَقَالَتْ لِي : قَافْ

مـريـدا «فـقـالت : قد وقـفـت، فَأوْمأ بالقاف إلى معـنى الوقـوف»(1)فـيـتـوارى حُكْم القيمة السلبي ويحل محله منظور وصفي يتناول سمة أسلوبية شائعة عند العرب من حيث إنهم كـانوا «يحذفـون من الكلمـة الحرف والشطر والأكـثـر ويبـقـون البـعض والشطر ويوحون به ويومئون»(2).

وقـفـنا عند ابن قـتـيـبـة هذه الوقـفـة الخـاصـة لأنه يكاد في نظرنا يلخص - إذا مـا استثنينا نسبيا عبد القاهر الجرجاني ويوسف بن أبي بكر السكاكي - الاضطراب الذي ساد موقف النقاد والبلاغيين عندما وجدوا أنفسهم مضطرين لحل بعض مشاكل القرآن اللغوية بالشعر بين اعتبار خروج الشعر على المتداول من قبيل الغلط الذي تدفع إليه ضرورة الوزن والقافيـة، وبين اعتباره طرقا تعبيرية خاصة بالشعر استعملها العرب فاستحقت بذلك أن ترقى إلى مستوى مقارنتها بالقرآن، وكأن الفرق الهائل بين المقدس والدنيوي كان يشكل في الأذهان حاجزا يمنع من اعتبار السمات الأسلوبية المستخلصة من القرآن و مثيلتها من الشعر العربي سواء. والواقع أن هذا الموقف المضطرب ليس خاصا بالنقاد والبلاغيين وحدهم بل هوموقف بعض اللغـويين أيضـا - ربما بسـبب من عـدم وجـود حـدود صـارمـة بين التخصصات، ووجود مرجعية ثقافية واحدة - فابن فارس على سبيل المثال يستعرض في «الصاحبي» أنواعا مما ينتمي إلى سنن العرب من الحقيقة والمجاز، ويورد ما يقارب تسعة وعشرين نوعا منها القلب في الكلمة والجملة، والواحد يراد به الجمع، والجمع يراد به الواحد والاثنان...الخ، مستشهدا على ذلك بالشعر وآي القرآن على السواء. ولكنه يستدرك بأن «كلام الله - جل ثناؤه - أعلى وأرفـع من أن يضـاهى أو يقابل به كلام، وكيف لا يكون

(1) نفسه ص: 308 - 309.
وانظر كذلك : «ضرورة الشعر» للسيرافي ص: 89 برواية أخرى هي :
قلنا لها قفي لنا قالت قاف.
وهو منسوب للوليد بن عقبة بن أبي معيط عنده.
و«ضرائر الشعر» لابن عصفور. ص: 186، حيث يرد كاملا مع تغيير طفيف وبغير نسبة:
قُلْتُ لَهَا قفي لنا قَالتْ قَافْ.
لا تحسبِي أنَّا نسينَا الإيجَافْ.
(2) تأويل مشكل القرآن. ص: 305 - 306.

كذلك وهو كلام العلي الأعلى خالق كل لغة ولسان»(1).

لقد وقفنا في السطور السابقة على رأي ابن قتيبة في «القلب» المتأرجح بين المقلوب على الصواب في الكتاب المقدس الداعي (أي المقلوب) إلى التأويل، والمقلوب على الغلط في الشعر لدنيويته. غير أن قداسة القرآن نفسها ستدفع بلاغيا كبيرا هو أبو حازم القرطاجني إلى نفي وجود القلب في القرآن، واعتباره «مما يجب أن ينزه كتاب الله عنه، لأن العرب إن صدر ذلك منهم فبقصد العبث أو التهكم أو حال اضطرار، والله منزه عن ذلك»(2). فاقصاه هكذا من البلاغة إقصاء، لأنه يرى الأسلوب من زاوية الوضوح والإيصال والإفهام التي لا تتم بدون احترام قواعد اللغة والمنطق دونما تمييز بين طبيعة الشعر وطبيعة النثر «إذ العبارة إنما تدل على المعنى بوضع مخصوص وترتيب مخصوص، فإن بدل ذلك الوضع والترتيب زالت تلك الدلالة»(3). من ثم، كان من الضروري تأويل ما فيه قلب في القرآن لحمله على وجهه «الصحيح» غير المقلوب. «وأما ما لا يمكن فيه التأويل فواجب ألا يعمل عليه وأن يوقف عنده ومنه قول عروة بن الورد :

فَلَو أنِّي شهِدتُ أبَا مُعَاذٍ ... بِمُهْجَتِه غَدا تَئذ يفُوقُ
فَدَيْتُ بِنَفْسِهِ نَفْسِي ومالِي ... فما آلُوكَ إلاَّ مَا أُطِيقُ

يريد : فديت بنفسي، فهذا وأمثاله لا يجب أن يعمل عليه **لأنه خطأ على ما قدمناه**»(4).

القلب إذن ليس وجها بلاغيا وإنما هو خطأ أو عيب من عيوب التعبير كما يرى قدامة بن جعفر الذي يدرجه صراحة ضمن الضرورات،(5) موردا بيتي عروة السابقين شاهدين عليه، أو هو زلة تعبيرية لا يجوز للشاعر المحدث تقليدها لأنها جاءت «في كلام

---

(1) ابن فارس - الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب - حققه وقدم له مصطفى الشويمي - مؤسسة أ. بدران للطباعة والنشر - بيروت - لبنان 1963 - ص: 41 - 42.

(2) أبو حازم القرطاجني - منهاج البلغاء وسراج الأدباء - ص: 391.

(3) نفسهالمرجع - ص: 179 وما بعدها.

(4) نفسه، ص: 184. والتشديد من عندنا.

(5) أنظر :نقدالشعر« » ص: 222 .

العرب على السهو»(1). كما يرى الآمدي الذي نفى قبل القرطاجني وجود القلب في القرآن.

توقفنا قليلا عند القلب وموقف النقاد والبلاغيين منه لأنه ربما كان الخاصية الأسلوبية التي أحرجت البلاغيين والنقاد وأبرزت بوضوح تصورهم لعلاقة الضرورة الشعرية بالقرآن. ونحب أن نختم تصور هذه العلاقة برأي ابن رشيق الذي يحمل ـ ربما ـ شيئا جديدا. لقد حاول ابن رشيق في «باب الرخص في الشعر» من كتاب «العمدة» أن يفرق بين ما ينتمي في نظره للضرورة الشعرية، وما لا ينتمي إليها متخذا من أسلوب القرآن معيارا. وهكذا، ساق مجموعة من طرق التعبير غير الجارية وفق القواعد اللغوية المتعارف عليها، كالإخبار عن واحد من اثنين مذكورين في تركيب، وحذف جواب القسم وغيره، وإضمار ما لم يجر له ذكر في الكلام، وحذف «لا»، وزيادتها، وحذف المنادى، وخطاب الواحد كالاثنين والجماعة، ومجيء المفعول بلفظ الفاعل وعكسه، والحمل على المعنى... واعتبرها «أشياء من القرآن وقعت فيه بلاغة وإحكاما **لا تصرفا وضرورة**، إذا وقع مثلها في الشعر **لم ينسب إلى قائله عجز ولا تقصير**، كما يظن من لا علم له ولا تفتيش عنده»(2).

وأدرج ـ بالمقابل ـ مجموعة أخرى من طرق التعبير المستعملة في الشعر في الضرورة منها قصر الممدود، ووصل ألف القطع، وتخفيف المشدد، وحذف التنوين لالتقاء الساكنين، وحذف حرف أو حرفين من الكلمة، وحذف الفاء من جواب الشرط، وحذف الموصول وترك الصلة، ومنع المصروف من الصرف، وحذف حركة الإعراب، وصرف الممنوع من الصرف، ونقصان الجموع عن أوزانها، وإجراء المعتل مجرى الصحيح، والتقديم والتأخير، وقطع ألف الوصل...(3)

محاولة ابن رشيق في استجلاء علاقة الضرورة الشعرية بالقرآن تبدو أكثر دقة ووعيا بوجوب الخروج من التناقض وذلك عن طريق تعميم حكم طرق التعبير القرآنية على مثيلها في الشعر، وذلك باعتبارها وجوها بلاغية تحققت بإرادة الشاعر واختياره، أما ما عداها فهو ضرورة «لا خير فيها» دالة على عجز الشاعر وضيق حيلته أمام الوزن والقافية.

---

(1) الآمدي، الموازنة ـ ج1 / ص: 207.
(2) ابن رشيق ـ العمدة ج2، ص: 277. والتشديد من عندنا.
(3) المرجع نفسه ـ ص: 269.

غير أن هذا الموقف الظاهر الانسجام بالقياس إلى المواقف السابقة يفتقر مع ذلك إلى التماسك المنطقي من جهة، ذلك أن مواقف الشاعر التعبيرية، وعلاقته باللغة بوصفه مبدعا ينبغي أن تنطلق من منطلق الإرادة والاختيار الحر الواعي لا متقلبة بين الإرادة مرة والعجز مرة أخرى. إن ابن رشيق هنا من حيث المبدإ يزج بالبلاغة في دائرة الحلال والحرام أو المندوب والمكروه بدليل نقلي مستمد من النص القرآني، ولا يدع للشعراء حق «الاجتهاد».
ومن جهة أخرى، لا نظن أن موقفه يصمد للتمحيص. ذلك أن كثيرا مما صنفه ضمن الضرورة الشعرية توجد نماذج منه في القرآن. فوصل ألف القطع مثلا يعد عاديا في بعض القراءات كقراءة ورش في كثير من المواضع من أجل التسهيل ف «الأَرْضُ» تقرأ : «الاَرْضُ» و«أئنَّكُمْ» و«أإذا» تقرآن «أينَّكُمْ» و«أيذا» أو «أهنَّكُمْ» وَ«أهذا». وإذا كانت قراءة ورش تترك الهمزة على حالها في «النبيء» فإن قراءة حفص تتخلص منها بقلبها ياء وإدغامها في الياء التي قبلها، فتقرأ : «النبي». فأي قراءة اتخذها معيارا إذن؟
أما بخصوص حذف حركة الإعراب التي أورد شاهدا عليها بيت امرئ القيس المشهور:

فاليَوم أشْرَبْ غَيْرَ مُسْتَحْقِبٍ إثماً منَ اللّهِ ولاَ واغِلِ(1).

بسكون باء «أشرب» فإننا واجدون في القرآن ما يشبهه أو يسير في اتجاه خرق القاعدة النحوية المتداولة بصفة عامة ـ من ذلك مثلا الآية 10 من سورة المنافقين: (فَأَصَّدَّقَ وأكُنْ مِنَ الصَّالحِينَ) بدلا من : «وأكون» هذا إضافة إلى عدد من الآيات التي لا تستجيب للقواعد، كالآية 63 من سورة طه : (إنَّ هَذَانِ لَسَاحِرَانِ) برفع «هذان»، والآية69 من سورة المائدة : (إن الذّينَ آمَنُوا والّذينَ هَادُوا والصَّابِئُونَ) برفع «الصابئون»، والآية 177 من سورة البقرة : (والموفُونَ بعَهْدِهِمُ إذا عَاهَدُوا والصَّابِرُونَ فِي البَأْسَاءِ والضَرَّاءِ) بنصب (أو جر؟) «الصَّابرين».
وتكفينا الآية 16 من سورة الإنسان شاهدا على صرف الممنوع من الصرف: (قواريراً من فِضَّةٍ قَدَّرُوهَا تَقْدِيراً) بصرف «قواريرا» وهو على صيغة منتهى الجموع الكبرى. وعلى

(1) المرجع نفسه ـ ص: 274 .

التقديم والتأخير تكفينا الآية 137 من سورة الأنعام: (وكذلك زُيِّنَ لكثيرٍ من المُشْركين قَتْلُ أولادِهِمْ شُرَكَاؤُهُمْ) أي قتل الشركاء أولاد المشركين . وعلى نقصان الجموع عن أوزانها الاية 59 من سورة الأنعام : (وَعِنْدَهُ مَفَاتِحُ الغَيْبِ لاَ يَعْلَمُهاَ إلا هو) بحذف الياء من مفاتيح» فزنته ـ حسب القاعدة ـ مفاعيل لا مفاعل ما دام المفرد «مفتاح» على «مفعال». وكذلك الآية: 76 من سورة القصص : (وآتَيْنَاهُ مِن الكُنُوزِ ماَ إنَّ مَفَاتِحهُ لَتَنُوءُ بالعُصْبَةِ أُولي القُوَّة).

نظن أن هذه النماذج كافية للتدليل على تهافت موقف ابن رشيق على الرغم من تميزه عن المواقف السابقة بتركه لهامش من الإرادة والاختيار للشاعر في نطاق ما توافق ـ أو ما بدا له أنه متوافق ـ مع الأسلوب القرآني.

* * *

لقد أخذنا ـ في ما نعتقد لحد الآن صورة واضحة عن المأزق الذي وقع فيه معظم النقاد والبلاغيين عندما واجهتهم ـ وهم يتصدون للغة القرآن ويستدلون على ألفتها بالشعر القديم ـ مشكلة دينية بالأساس وهي وجوب ترك المسافة الضرورية بين الكلام الإلاهي والكلام البشري، سيما وأن القرآن نفسه وضع الشعر والشعراء في وضع ملتبس، فقد نفى عن نفسه وعن النبي الشعر، ووصف الشعراء «بالغاوين» واستثنى فئة مؤمنة منهم. وكان من تبعات ذلك أن أدخل بعض النقاد والبلاغيين شرط حضور النية في تعريفهم للشعر. وذلك حتى يخرجوا من دائرة الشعر ـ حسب اعتقادهم ـ الآيات التي جاءت موزونة عرضا على أوزان الخليل (1). وطبيعي أن يقف مثل هذا الشرط حائلا دون التأمل في شعرية الخطاب لذاته في التراث النقدي والبلاغي العربي، فلو أن «رجلا من الباعة صاح : من يشتري باذنجان؟ لقد تكلم بكلام في وزن مستفعلن مفعولات. وكيف يكون هذا شعرا وصاحبه لم يقصد إلى الشعر؟»(2).

ولعل مصطلح «صناعة» الذي وصف به الشعر في التراث النقدي العربي يكون أيضا مما أوحى به المنظور الديني للتفريق بين النص الإلاهي والنص البشري، فالقول بأن

---

(1) أنظر على سبيل المثال تعريف ابن رشيق :«الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، هي اللفظ والوزن والمعنى والقافية». العمدة / ح1 / ص: 119 ـ وفي موضوع الآيات الموزونة ينظر «مفتاح العلوم» للسكاكي ضبط وشرح نعيم زرزور، ابتداء من ص: 598.

(2) الجاحظ ـ البيان والتبيين ج 1 ص: 289.

الشعر صناعة، يتضمن حتما نفي القداسة ويجعل الصناعة مقابلا للوحي، ويلحق الشعر بالمجال الذي تتفاوت فيه القيم وتتدرج بحسب قدرات الصانع ومهارته في تشكيل ما بين يديه من مادة. الوحي أزلي فيما الصناعة حادثة ـ بالمعنى الفقهي ـ وكل حادث فاسد. لذلك كثيرا ما نجد إلحاحا على ربط القيمة الجمالية بالمنفعة في الشعر، وربط تحقق المنفعة بتحقيق درجة عالية من الوضوح، ذلك «أن الأقاويل الشعرية لما كان القصد منها استجلاب المنافع واستدفاع المضار، ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك، وقبضها عما يراد بما يخيل لها من خير وشر (...) سمي القول في الظفر والنجاة تهنئة، وسمي القول بالإخفاق إن قصد تسلية النفس عنه تأسيا...»(1). ولذلك لا نستغرب أن يستهين ابن قتيبة بالأبيات المنسوبة لعقبة بن كعب بن زهير بن أبي سلى :

ولمَّا قَضَيْنَا من مِنًى كلَّ حاجــةٍ ... وَمَسَّحَ بالأركانِ من هُوَ مَاسِحُ
وشُدَّتْ على حُدُبِ المهاري رحالُنا ... ولا ينظُرُ الغادي الذي هو رائحُ
أخَذْنا بأطرافِ الأحَاديث بَيْنَــنَا ... وَسَالَتْ بِأعْنَاقِ المَطِيِّ الأبَاطِحُ

لأنها في رأيه لا تقدم منفعة لقرائها، إذ هي من الشعر الذي إذا «أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى»(2).

ولعل الذي عرضنا له آنفا من عناصر لتفسير تأرجح النقاد والبلاغيين بين اللجوء إلى الشعر العربي لتدعيم ألفة بعض المظاهر الأسلوبية في القرآن، ثم العودة إلى نفس المظاهر في الشعر والنظر إليها من منظور قيمي سلبي، لعل ذلك يخفي وراءه خوفا من ضياع الحقيقة الدينية بسقوط قدسية النص القرآني من جهة، وسقوط اللغة العربية التي بها يقرأ ويتعبد من جهة أخرى، فمواجهة الخصوم الذين كانوا يطعنون على لغة القرآن وعروبته كانت تقضي على المدافعين بإخراج جميع الأسلحة من أغمادها ومنها سلاح الشعر العربي. والظاهر أن ليس الخصوم وحدهم الذين كانوا في حاجة إلى اقناع بل حتى بعض المومنين، يتبين ذلك من اللهجة التي لا تخلو من حدة، لدى جواب ابن عباس نافع بن الأزرق الحروري عندما قدم إليه يسأله عن القرآن :«يا نافع، القرآن كلام الله عز وجل،

(1) أبو حازم القرطاجني ـ منهاج البلغاء ـ ص: 337.
(2) ابن قتيبة الشعر والشعراء ـ ج1 ـ ص: 72.

خاطب به العرب (بلفظها) على لسان أفصحها، فمن زعم أن في القرآن غير العربية فقد افترى. قال تعالى :«قرآنا عربيا (غير ذي عوج)»(1).

أما الخوف من سقوط اللغة العربية ـ الذي سيؤدي حتما إلى تهميش القرآن ـ فقد فرضه شيوع اللحن والخطأ والزيغ بها عن أصولها. مما جعل اللغويين والنقاد والبلاغيين لا يتسامحون في خرق اللغة المعيارية لأي داع كان. وتزداد صرامتهم في فرض احترام هذه اللغة بقدر ابتعاد المجتمع عنها وخلق لغته الخاصة التي ظلت بعيدة عن الاعتراف بشرعيتها بوصفها ابنة شرعية للفصحى(2). إذن أينما توجهنا وجدنا العامل الديني في المركز: فتفسير القرآن وتأويل مشكله وإبراز خصائصه التعبيرية حماية له من الداخل، والتمسك بلغة معيارية والتشدد في احترام قواعدها حماية له من الخارج. ولعل المظهرين معا يفسران لنا لماذا رفض أغلب النقاد والبلاغيين القياس على ما سموه بضرورات المتقدمين الشعرية(3). وصرفهم للشعراء ـ بإصدار أحكام قيمة سلبية بادية التعسف ـ

---

(1) أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي. جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام ـ تحقيق وضبط وشرح : علي محمد البجاوي. دار نهضة مصر للطبع والنشر. (بدون تاريخ) ص: 11 - 12. والمعقوفتان من المحقق.

(2) يمكن بهذا الصدد العودة إلى كتاب «العربية : دراسة في اللغة واللهجات والأساليب ل «يوهان فك». ترجمة وتقديم وتعليق د. رمضان عبد التواب ـ مكتبة الخانجي بمصر ـ 1980. حيث يقول في ص: 128.

«وكلما ندرت اللغة الفصيحة إذ ذاك بين الطبقات المثقفة ازداد الاستياء من كل خروج لغوي على لسان أولئك الذين لم يعودوا متمكنين في الحقيقة من العربية القديمة بل يتصنعونها فحسب».

كما يمكن الإطلاع على «باب اللحن» في الجزء الثاني من «البيان والتبيين» حيث يروي في ص: 210 وما بعدها أخبارا عن شيوع اللحن في أبناء الموظفين السامين والجواري، والفقهاء والموالي. ومما له دلالة في هذا الموضع قول أبي أيوب السختياني :«تعلموا النحو، فإنه جمال للوضيع، وتركه هجنة للشريف» ص: 219 من المرجع ذاته.

(3) أنظر مثلا ابن قتيبة في «الشعر والشعراء» عندما يحرم على المحدثين القياس على اشتقاقات القدماء حيث يقول :«وليس له (أي لمحدث أو مولد) أن يقيس على اشتقاقهم فيطلق ما لم يطلقوا». الجزء الأول ـ ص: 83.

وانظر كذلك «منهاج البلغاء» حيث يقول القرطاجني في ص: 181 :«فلذلك يجب ألا يقبل من الضرائر إلا ما وجد في ما اجتمعت عليه الروايات الصحيحة من كلام علية الفصحاء منهم مما تحقق براعته انتسابه إليهم كقصائد امرئ القيس والنابغة وزهير ومن جرى مجراهم».

حتى عن اتخاذ القرآن موطنا للقياس . ولا بأس أن نستشهد هنا بواقعة ابن قيس الرقيات مع عبد المالك بن مروان. وبدءا نشير إلى أن الذي يهمنا منها ليس هو تعليق عبد الملك، وإنما تعليق أبي هلال العسكري بوصفه ناقدا. تقول الحكاية إن ابن قيس الرقيات عندما أنشد عبد الملك :

إنَّ الحَوادِثَ بالمدينةِ قَدْ	أوْجَعْنَنِي وَقَرَعْنَ مَرْوَتِيَهْ
وَجَبَبْنَنِي جَبَّ السَّنَامِ فَلَمْ	يَتْرُكْنَ رِيشًا في مَنَاكِبِيَهْ

قال له :«أحسنت، إلا أنك تخنثت في قوافيك، فقال: ما عدوت قول الله عز وجل: مَا أغْنَى عَنِّي مَالِيَهْ، هَلَكَ عَنِّي سُلْطَانِيَهْ». ويصدق أبو هلال العسكري على تعليق عبد الملك بن مروان منقصا من دفاع ابن قيس الرقيات عن نفسه قائلا :«وليس كما قال، لأن فاصلة الآية حسنة الموقع، وفي قوافي شعره لين»(1).

والخوف نفسه على اللغة من المفساد يفسر حرص النقاد على قص أجنحة الشعراء حتى لا يحلقوا باستعاراتهم خارج حدود رسموها لهم، لأن شأن الاستعارات البعيدة «متى أتبع فيها الرخص، وأجريت على المسامحة أدت إلى فساد اللغة واختلاط الكلام، وإنما القصد فيها التوسط والاجتزاء بما قرب وعرف، والاقتصار على ما ظهر ووضح»(2).

= وكذلك الآمدي في «الموازنة» حين يقول :«وإذا اعتمدت العرب الشيء ضرورة لم يكن ذلك لمتأخر». الموازنة ج1 ـ ص: 524.

(1) أبو هلال العسكري ـ كتاب الصناعتين، ص: 450.

(2) القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني ـ الوساطة ـ ص: 433.

الفصل الرابع
دواعي التمسك بمبدإ الوضوح

وقفنا آنفا عند الوضوح بوصفه مبدأ ثابتا في النقد والبلاغة العربيين، ولكننا أخرنا الوقوف على بعض أسبابه ودواعيه التي عنت لنا إلى حين الانتهاء من التصدي لإشكال العلاقة بين القرآن والضرورة الشعرية كما تجلى في النقد والبلاغة. والواقع، إن تحليلنا لإشكال هذه العلاقة والخلاصة التي خلصنا إليها في النهاية والمتعلقة بالخوف من انهيار لغة القرآن يجعلها أحد هذه الأسباب. وكلام القاضي الجرجاني الذي أوردناه قبل قليل يؤكد ذلك عندما يبدي تخوفه على سلامة اللغة من جموح خيال الشعراء، ويلح على الاقتصار على «ما ظهر ووضح». ونود هنا أن نتوسع قليلا في الحديث عن هذه النقطة، مؤكدين أن اهتمامنا بمسألة الوضوح لا يعدو الاهتمام بمعيار نقدي كان له تأثير في تقديم صورة عن الشعر المبتغى أو الشعر النموذجي، وما ارتبط بهذه الصورة من المعايير الفرعية التي بها تقاس لغته، معجما وتركيبا ودلالة وإيقاعا.

من باب القول المعاد تأكيد المنطلق الديني للبلاغة العربية من حيث إنها كانت وسيلة لتحقيق هدفين كبيرين هما: التعرف على أحكام الشرع وإدراك الإعجاز القرآني(1). فالتعرف على أحكام الشعر يقتضي حصر المعنى القرآني، وذلك لا يكون إلا بالعكوف على تفسيره وتأويله. وإدراكه يستوجب البحث في وعن الطريقة التي بها حقق إعجازه. وهكذا تضافرت جهود علماء أصول الفقه وعلماء الكلام للدفع بالبلاغة في طريق البحث في «شروط إنتاج الخطاب» بعد أن انطلقت من «قوانين تفسير الخطاب»(2)، وتشبعت البلاغة بكثير من المصطلحات الفقهية. فالصدق والكذب اللذان ـ مثلا ـ جعلهما البلاغيون معيارا للجملة الخبرية، ينحدران من تعريف الأصوليين للخبر المروري عن الرسول باحتمال الصدق والكذب في ناقله. والحقيقة والمجاز دعا إليهما ضبط الأحكام الشرعية، أي أن الغاية التشريعية هي السابقة لا الغاية الفنية، بل إن مصطلح الاستعارة نفسه قد يكون من الكلمات التي سافرت من الفقه إلى البلاغة والنقد «ففي كتب الفقه، وفي باب

---

(1) مهدي صالح السامرائي ـ تأثير الفكر الديني في البلاغة العربية ـ المكتب الإسلامي، الطبعة الأولى ـ 1977 ـ ص: 6.

(2) أنظر: محمد عابد الجابري ـ بنية العقل العربي ـ المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء ـ الطبعة 1 ـ 1986 ـ ص: 16 وما بعدها.

المعاملات يذكر موضوع الاستعارة ويقصد بها أن يستعير شخص ما حاجة من غيره بغية الانتفاع بها لأجل محدود »(1).

ليس في نيتنا هنا الخوض في التفاصيل التي غدت معروفة في موضوع تأثير المباحث الأصولية والكلامية في نشأة البلاغة، ولكننا نريد فقط أن نبرز أن أصحاب هذه المباحث كان إلحاح القرآن على أنه كلام واضح مبين وامتداحه للبيان وربطه بالعروبة (عربي مبين)(2)، ينبههم إلى ما في الوضوح والبيان من قيمة ربما تفوق العادة، ويجعلهم يتصورونه قيمبلاغية مطلقة، ويحثهم على إقامة صرح البلاغة عليه وضابطا لقوانينه. وبهذا الصدد يعتبر الجاحظ في نظر الدكتور الجابري ندا للشافعي لأنه بمحاولته تحديد شروط إنتاج الخطاب البياني كان يكمل ما قام به الشافعي قبله في «مجال وضع قوانين لتفسير ذات الخطاب»(3). وغير خاف ما كان للجاحظ من تأثير في من جاء بعده من النقاد والبلاغيين، والناظر في كتابه «البيان والتبيين» يجد إعلاء من شأن الوضوح والبيان في أكثر من موضع،وربما كان عنوان الكتاب أولها. فمن تعريفاته له قوله :«والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان الذي سمعت الله عز وجل يمدحه ويدعو إليه ويحث عليه. بذلك نطق القرآن، وبذلك تفاخرت العرب وتفاضلت أصناف العجم»(4).

إن هذه القيمة البلاغية المعطاة للوضوح تفترض إعطاء الأولوية لمحتوى الخطاب، وجعل شكله في الدرجة الثانية من حيث هو خادم للمحتوى. لكن في القرآن اهتماما ـ أو على الأقل لا يخلو من اهتمام ملحوظ ـ بشكل الخطاب(5)، فكيف يمكن التوفيق بين أن يكون القرآن كتابا في تبليغ الدعوة وايصالها مع ما يقتضيه التبليغ والإيصال من وضوح، وبين العناية الفائقة الملحوظة بجانبه الفني أي بشكله إلى درجة الغموض أحيانا ؟

(1) مهدي صالح السامرائي ـ تأثير الفكر الديني في البلاغة العربية ـ ص: 173.

(2) نقرأ على سبيل المثال الآيات :
103 من سورة النحل : «وهذا لسان عربي مبين» و195 من سورة الشعراء :«بلسان عربي مبين» و89 من سورة النحل :«ونزلنا عليك الكتاب تبيانا لكل شيء». ويذكر محمد عابد الجابري في «بنية العقل العربي» ص 12 ـ أن مادة :ب. ي. ن وردت في القرآن أكثر من 250 مرة.

(3) محمد عابد الجابري ـ بنية العقل العربي ـ ص: 20.

(4) البيان والتبيين ـ ج 1 ، ص: 75.

(5) من الطبيعي أن ينشأ في كثير من الأحيان غموض مأتاه من هذا الاهتمام بشكل الخطاب. ولعل من الأمور الدالة في هذا الصدد أن اعترف ابن قتيبة بالغموض عندما واجه بعض آي القرآن، واحتاج في تفسيرها إلى جهد كبير وعناء لإعادة بناء محتواها. من ذلك أنه عندما عرض لتفسير «سورة الجن» قال :«في هذه السورة إشكال وغموض، بما وقع من تكرار «إن» واختلاف القراء في نصبها وكسرها، واشتباه ما فيها من قول الله تعالى وقول الجن، فاحتجنا إلى تأويل السورة كلها».
أنظر «تأويل مشكل القرآن» ـ ص: 426.

هذا الإشكال كان محسوم الحل عند المهتمين بتفسير القرآن وبيان إعجازه - بدءا - لصالح الوضوح والبيان، ذلك أنهم قرروا أن ما في القرآن من تنوع في طرق التعبير البلاغية أكثر إبانة وإيضاحا، وأشد انسجاما مع روح الدعوة القائمة على الترغيب والترهيب وضرب الأمثال للاعتبار(1). يمكن أن نضيف إلى هذا السبب الديني سببا آخر معرفيا له علاقة بانفتاح الثقافة الإسلامية بشكل عام على المأثور اليوناني والمنطق بشكل خاص. فمعلوم أن كثيرا من المسائل الميتافيزقية واللاهوتية التي طرحها القرآن نفسه كالجبر والاختيار وقدم العالم أو حدوثه، وذات الله وصفاته... تفرقت في شأنها الآراء وتشعبت، فكان لابد من الاتكاء على زاد معرفي جاهز يثري مناخ الجدال ومطارحة الآراء ومقارعة الحجج بالحجج. وما يهمنا هنا ليس هو الدخول في تفاصيل هذا التأثير التي أصبحت مبذولة وفي المتناول، وإنما التذكير بما كان للمنطق من تأثير في النقد والبلاغة بتغذية النزعة العقلية الاستدلالية فيهما. وبما أن مناخ الجدال والسجال كان يقتضي تعزيز الحجة المفحمة للخصم بقوة الفصاحة، فقد وجد معيار الوضوح والبيان سندا معرفيا يتكئ عليه. وفي تراثنا النقدي والبلاغي نماذج ساطعة للتشبع بالمنطق إلى هذا الحد أو ذاك من القوة والضعف. من هذه النماذج «نقد الشعر» الذي استغل فيه قدامة المنطق استغلالا خنق النص الشعري. و«مفتاح العلوم» الذي - على عكس قادمة - حاول أن يوظف ثقافته المنطقية للكشف عن آليات اشتغال المعنى في الخطاب عموما، والخطاب الشعري ضمنه. وإن كان هذا لا يعني أن السكاكي قطع الصلة بمبدإ الوضوح والبيان بوصفه الهدف الأسمى لكل خطاب بليغ، كما سوف يتضح لنا فيما بعد.

ولعل من أسباب ترسيخ قيمة الوضوح في الكتابة كذلك، صعود فئة من الكتاب من مؤدبي أبناء الخلفاء بعدما أرسيت قواعد الدولة الإسلامية. حيث قويت الحاجة إلى تلقين هؤلاء الكتاب القواعد الأساسية للقيام بواجبهم إزاء مخدوميهم(2). فكان ذلك دافعا إلى التشدد اللغوي والميل إلى فرض كتابة معيارية - في النثر والشعر على السواء - أساسها الوضوح شعارا للخطاب الرسمي. لذلك لا نستغرب أن تظهر كتب تحمل عناوينها دلالة واضحة على العناية بهذه الفئة مثل: «أدب الكاتب» لابن قتيبة، و«كتاب

---

(1) أنظر: حمادي صمود. التفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطوره إلى القرن السادس - منشورات الجامعة التونسية - ص: 571 - 572.

(2) المرجع السابق - ص: 318.

الصناعتين» النثر والشعر لأبي هلال العسكري. وربما يكون «البيان والتبيين» نفسه قد روعي عند تأليفه مساعدة هذه النخبة بتقديم وصفات جاهزة لها من كلام العرب المأثور المنتقى من المثل الأعلى في البيان العربي الذي قيل في مناسبات وظروف مختلفة. تلك بعض الأسباب التي عنت لنا مفترضين أنها ساهمت بهذا القدر أوذاك في إقامة صرح البلاغة على الوضوح والبيان. وكان لهذه الأسباب ـ وغيرها مما لم نحط به ـ نتائج تخص مفهوم الشعر وتصور لغته. من هذه النتائج انعدام التمييز بين النثر والشعر ـ وكنا قد أشرنا إلى شيء من ذلك في بداية هذا القسم من البحث ـ أو لنقل إسقاط خصائص الخطبة على القصيدة. هذا الإسقاط يلفت النظر عند كثير ممن نظروا للبلاغة أو الشعر. فالجاحظ يقرن تعريف البلاغة بالخطبة قائلا :«أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة، وذلك أن يكون الخطيب رابط الجأش ساكن الجوارح...»(1). ولعل شبح الخطبة لا يخطئه الحس وهو يتربص ببعض المعايير الفنية في النقد والبلاغة العربيين، مثل معيار «صحة التقسيم» الذي يعني مراعاة بناء المعاني بناء منطقيا غير مخل بمبدإ العدد في القسمة كقول جرير:

صَارَتْ حَنِيفَةُ أَثْلاَثًا فَثُلْثُهُمُ   منَ العَبِيدِ وثُلْثٌ منْ مَوالِينَا

فهذه «قسمة رديئة» لأنه ذكر ثلثين فقط ونسي الثالث(2). ويتضمن معيار صحة التقسيم مبدأ دخول الخاص في العام. ويعطي أبو هلال العسكري ـ عن الإخلال بهذا المبدإ ـ مثالا هو قول جميل بن معمر :

لو كان في قَلْبي كَقَدْرِ قُلامةٍ   حُبٌ وَصَلْتُكِ أو أَتَتْكِ رَسَائِلِي

«فإتيان الرسائل داخل في الوصل»(3).

ومن هذه المعايير مراعاة الوحدة العضوية بمعنى بناء القصيدة بناء عقليا تترتب الأفكار والمعاني بموجبه في تسلسل لا يأخذ فيه السابق مكان اللاحق، بحيث لو حذف بيت

(1) الجاحظ ـ البيان والتبيين ـ الجزء الأول ص: 92. وانظر في الجزء نفسه، ص: 45. وما بعدها حيث يستعرض الجاحظ عددا غير يسير من أسماء الشعراء الخطباء.

(2) أنظر على سبيل المثال «كتاب الصناعتين» للعسكري. ص: 343.

(3) نفسه ـ ص: 344 ـ وانظر كذل «نقد الشعر» لقدامة بن جعفر ص: 130.

أو بدل موقعه من القصيدة دخلها «الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها»(1).

ومنها وضع حدود عقلية صارمة لا ينبغي للمعاني أن تجاوزها، وهذه الحدود هي الممكن تصوره، والمقبول عقلا وقوعه. فإذا قال أبو نواس مثلا :

يا أمِين اللهِ عِشْ أبداً		دُمْ على الأيّام والزَّمَنِ

عد قوله مستقبحا لأنه من باب «إيقاع الممتنع»(2)، وكأن «الدوام على الأيام والزمن» لا يمكن تصوره أو تحقيقه بغير الحضور الجسدي.

ومنها تضييق المسافة إلى أقصى درجة بين المتخيل والواقعي. فالشاعر مطالب بالوفاء للمرجع التراثي من جهة، أي بعدم التصرف في ما طرقه أسلافه من المعاني وما سكوه من الصور، والوفاء للمرجع الواقعي أو «الحقيقة الخارجية» من جهة أخرى. فإذا كان لاحق لأبي تمام في وصف الحلم بالرقة وتشبيهه بالبرد في :

رقيقُ حَواشي الحِلْمِ لو أن حِلمَهُ		بكَفَّيْكَ ما ماريْتَ فِي أنّه بُرْدُ

لأن أحدا من شعراء الجاهلية والإسلام ما «وصف الحلم بالرقة وإنما يوصف بالعظم والرجحان والثقل والرزانة ونحو ذلك»(3)، فإن زهير بن أبي سلمى - سلفه - عيب عليه مخالفته وعدم انضباطه في وصفه للأشياء والمخلوقات كما عرفت في الواقع العيني، في قوله يصف الضفادع :

يَخْرُجن من شَرَبَاتٍ ماؤها طَحِلٌ		على الجُذُوعِ يَخَفْن الغَمَّ والغَرَقَا

لأن «ليس خروج الضفادع من الماء مخافة الغم والغرق، وإنما لأنهن يبضن في الشطوط»(4). هذا المنظور لم يشذ عنه حتى عبد القاهر الجرجاني، فما أن يعتقد بأن

(1) محمد بن طباطبا العلوي : عيار الشعر، ص: 131.
(2) قدامة بن جعفر - نقد الشعر - ص: 213.
(3) الآمدي : الموازنة بين الطائيين - ج1، ص: 138 - 139.
(4) ابن تقيبة : الشعر والشعراء - ج1، ص: 157- والوساطة للقاضي الجرجاني - ص: 10-11.

منطق الأشياء وجريان العادة قد عرضهما الشعر للانتهاك حتى ينحاز إلى منطق الأشياء والعادة معتبرا الانتهاك غلطا. من ذلك تعليقه على بيت العباس بن الأحنف :

سأطْلُبُ بُعدَ الدارِ عنْكُم لتقرُبُوا وتسكب عيناي الدُّمُوعَ لِتَجْمُدَا

قائلا :

«وغلط فيما ظن، وذاك أن الجمود هو ألا تبكي العين، مع أن الحال حال بكاء ومع أن العين يراد منها أن تبكي ويشتكى من أن لا تبكي (...) وجملة الأمر أنا لا نعلم أحدا جعل جمود العين دليل سرور وأمارة غبطة، وكناية عن أن الحال حال فرح»(1).

ويدخل ضمن نطاق المطابقة بين الشعر والمرجع ما رأينا اللغويين ـ ممن عرضوا لموضوع الضرورة الشعرية ـ يطلقون عليه «الغلط» كتحريف أسماء الأعلام(2). بل كلما أعلنت الكلمات الولاء للمعاني المعجمية والعرف اللغوي كان ذلك دليل حسن. فقد عيب على ذي الرمة قوله:

أقامتْ بها حتى ذَوى العُودُ في الثَّرَى وَلَفَّ الثُّريَّا في مُلاَءَته الفَجْرُ

ونعت بالوقوع في التناقض لأن «الثرى» كلمة تعني معجميا: التراب الندي، والعود إذا احتضنه مثل هذا التراب لا يذوي(3). وكان من باب الانسجام في التفكير أن يشمل هذا الحكم حتى الاستعارة القائمة في الشطر الثاني لأن الفجر لا ملاءة له في الواقع، ولا قدرة له على لفها!..

= ويقول الآمدي في وصف بعض من شعر البحتري :«وهذا كله إنما حسن هذا الحسن، وقبلته النفوس لأنه اعتمد أن يخبر بالأمر على ما هو...».
أنظر :الموازنة. ج2 ـ ص: 181.

(1) عبد القاهر الجرجاني ـ دلائل الإعجاز ـ ص: 208 ـ 209.

(2) أنظر : «البديع في نقد الشعر» لأسامة بن منقذ، ص: 141، حيث يستعير من اللغويين نفس اللفظ ويردد الأمثلة والشواهد الشعرية التي أوردوها.
وانظر كذلك :«نقد الشعر» لقدامة ص: 177 و 219 و220 حيث يعطي لظاهرة تحريف الألفاظ والأسماء الخاصة في الشعر ثلاثة مصطلحات هي : التثليم، ويعنى به تعرض الكلمة للنقص من حروفها، والتذنيب، وهو عكسه، والتغيير وهو أن يحيل الشاعر الاسم عن حاله وصورته إلى صور أخرى. وقدامة يعزو الظاهرة إلى الاضطرار.

(3) أسامة بن منقذ : البديع في نقد الشعر ـ ص: 176.

وأنكر عليه ابن قتيبة أن يصرف معنى التدويم عن السماء إلى الأرض في قوله:

حتى إذا دوَّمَتْ في الأرضِ راَجَعَهُ كِبَـرٌ ولَو شَاء نـجَّى نفسَهُ الهَرَبُ

لأن المعنى المعجمي يقـول: «دوم الطائر في السمـاء إذا حلق واسـتـدار في طيرانه»(1). وقد تصل محاصرة الشاعر انطلاقا من مراعاة الدلالة المعجمية للكلمات وحدود المقبول عقلا إلى مستوى متطرف من العسف والتحكم يصبح فيه موقع الكلمة - أية كلمة - محط انتقاد موصوما بالعيب. فقد أورد أسامة بن منقذ أن النابغة عندما قال:

فَإِنكَ كاللّيلُ الذي هو مُدْرِكِي وإِنْ خِلتُ أن المُنْتَأى عَنْكَ واَسِعُ

«عاب النقاد اختصاصه الليل دون النهار، وقالوا : إن الليل والنهار في هذا سواء»(2).

ويتبع هذا الحرص على حضور المعنى المعجمي للكلمة واحترامه حرص آخر على احترام ما يمكن أن نسميه بعادة التوارد في الكلام، فإذا كانت العادة مثلا قد جرت بأن تستدعي كلمة «البرق» «السحاب» أو العكس، و«البذل» يستدعي «الثراء»، كان خرق هذه العادة إخلالا بانسجام البيت أو النص الشعري، واعتبر مظنة لاتهام الشاعر بالعجز والاضطرار أو التهاون، لأن الشاعر ينبغي أن يقول ما يتوقعه الناقد أو البلاغي لا ما تتطلبه أحواله التعبيرية الذاتية. وهكذا، فالآمدي يقرر أن استعارة «البرق لا تحسن إلا باستعارة السحاب معه»(3)، ويستغرب لاستعمال البحتري لفظ «السماح» بدلا من لفظ «الثراء» في البيت :

إذا مَعْشَرٌ صانُوا السَّمَاحَ تَعَسَّفَتْ به هِمَّةٌ مَجْنُونَةٌ في ابتذالِـه

«وليس ها هنا ضرورة»(4). لقد ضرب الآمدي صفحا عن الحالة التي أراد

---

(1) ابن قتيبة .. الشعر والشعراء ج1 - ص: 521.
(2) أسامة بن منقذ : «البديع في نقد الشعر» ص: 177.
(3) الآمدي ، الموازنة بين الطائيين - الجزء الثاني - ص: 257.
(4) المرجع نفسه - ص: 359.

البحتري تشخيصها كما أحسها وهي مبالغة الممدوح في بذل السماح - أي التسامح والعفو والتساهل - في وقت يتشدد فيه آخرون، انطلاقا من كون «الابتذال» يستدعي - حسب عادة التوارد - المال والثراء، ومن ثم خرق البيت هذا العنصر في جهاز التوقع عنده. وإذا كان مثل هذا الإخلال - لا بالقواعد - وإنما بتحكم الناقد يعد من علائم القبح في الشعر، فإن قيام دلالة البيت على التنافر يعد عملا شنيعا لا يستحق أحيانا غير السخرية، ويرفض بدعوى التفكك المنطقي. من ذلك انقطاع الوصل بين جملتين لأنهما يجمعان دلاليا بين شيئين غير متجانسين. وسنكتفي هنا بإيراد ثلاثة أحكام نقدية لثلاثة نقاد وبلاغيين ينتمون إلى عصور مختلفة هم أبو هلال العسكري وعبد القاهر الجرجاني وأبو يعقوب السكاكي دليلا على الإجماع الحاصل حول هذه النقطة، وبرهانا آخر على رفض النقاد والبلاغيين كل إخلال بمبدإ الوضوح والبيان كما تصوروه.

يورد أبو هلال العسكري في الصناعتين خبرا حول البيت التالي :

مَاتَ الخليفَةُ أيُّها الثَّقَلانِ فكأنني أفْطَرْتُ في رَمَضَانِ

قائلا : «ولما مات المتوكل أنشد رجل جماعة :

مات الخليفة أيها الثَّقَلانِ
فقالوا : جيد، نعى الخليفة إلى الجن والإنس في نصف بيت. فقال:
فكأنني أفطرتُ في رمضانِ
فضحكوا منه» (1).

سبب الضحك والسخرية هو بعد العلاقة بين موت الخليفة من جهة، وأثره في نفس الشاعر من جهة أخرى. مثل هذه العلاقة لم يكن الناقد والبلاغي القديم مستعدا لإعادة بنائها، لأن ذلك ببساطة كان يستدعي إقامة تصور آخر للبلاغة غير قائم على البيان

(1) أبو هلال العسكري - كتاب الصناعتين، ص: 128.
وانظر : البديع في نقد الشعر لأسامة بن منقذ ص: 164 - حيث البيت منسوب إلى أبي العتاهية، ويصفه ب «الرذالة والجهامة».
وانظر :«الموشح» للمرزباني، حيث البيت منسوب إلى أميل المحاربي، ويعلق عليه بقوله: «فضحك الناس وصار شهرة» ص: 364.

والوضوح المعطى، بل على البيان بوصفه استخراجا واكتشافا وإعادة بناء من قبل الناقد. إن الإحساس بقوة الصدمة وفداحة الفاجعة مثلا يمكن أن يرمم ما تهدم بين شطري البيت. فموت الخليفة يكاد يساوي انهيار أحد أركان الإسلام الذي لا يستسيغ الناس انهياره بالإفطار جهارا فيه وهو رمضان، وذلك قياسا إلى ترك الصلاة والزكاة والحج المرخص به لذوي الاستطاعة فقط. على أن هذا الترميم هو مجرد احتمال يقوم على ما يمكن أن يوحي به موت الخليفة والإفطار في رضمان وليس الاحتمال الوحيد. لكن الناقد والبلاغي القديم كان يريد القطع والحسم لأن تعدد الاحتمالات معناه اللبس، واللبس ضد على البيان.

ويتفق عبد القاهر الجرجاني والسكاكي على قبح بيت أبي تمام :

لا والّذي هو عالم أنَّ النّوى   صَبِرٌ وأن أبَا الحُسَّينِ كَرِيمُ

لأنه وصل بين جملتين غير منسجمتين دلاليا هما :«لا والذي هو عالم أن النوى صبر» /و/ «وأن أبا الحسين كريم». والعطف جمع، والجمع يقتضي التجانس «فلو قلت: خرجت اليوم من داري، ثم قلت : وأحسن الذي يقول بيت كذا، قلت ما يضحك منه. ومن هنا عابوا أبا تمام في قوله: (البيت السابق). وذلك لأنه لا مناسبة بين كرم أبي الحسين ومرارة النوى ولا تعلُّق لأحدهما بالآخر وليس يقتضي الحديث بهذا الحديث بذاك»(1).

ولا تجوز به نظرية النظم حدود المألوف والمتداول والجاهز والقابل للتوقع بيسر، فمن قال: العلم حسن يتوقع أن يقول: الجهل قبيح، لأن كون العلم حسنا مضموم في العقل إلى كون الجهل قبيحا »(2).

ويقول السكاكي عن الفصل والوصل :«... فالعطف بالواو في مثله (أي في مثل الحالة التي تستدعي الفصل حيث لا يوجد تجانس أو تناسب بين المعطوف والمعطوف عليه) يبرز في معرض التوخي للجمع بين الضب والنون. ولذلك متى قال قائل: زيد منطلق ودرجات الحمل ثلاثون وكم الخليفة في غاية الطول (...) أخرج من زمرة العقلاء (...) ومن هنا عابوا أبا تمام في قوله:

(1) عبد القاهر الجرجاني ـ دلائل الإعجاز ص: 173 والقوسان وما بينهما من عندنا.

(2) المرجع نفسه ـ ص: 173 ـ 174.

لا والذي هو عالِمُ أن النوى صبرٌ وأنَّ الحُسَيْـنِ كَرِيمُ

حيث تعاطى الجمع بين مرارة النوى وكرم أبي الحسين»(1).

أما تنافر التركيب فمرفوض بالإجماع من قبل البلاغيين والنقاد، وذلك لسبب غدا بينا الآن، وهو أن اللعب بالمواقع النحوية للألفاظ لا يعطل وظيفة الإيصال فقط بل يفسد اللغة ويخل بمبدإ الانسجام والتلاؤم الذي يمنحه النحو للتركيب. لذلك لا نجد كتابا في النقد أو البلاغة العربيين يعرض لبيت الفرزدق المشهور :

وما مثلُهُ في النّاس إلا مُمَلَّكًا أَبُو أُمِّهِ حَيٌّ أَبُوهُ يُقَارِبُهْ

دون أن يورده مثالا لفساد النظم (بالمعنى الجرجاني) أو الرداءة أو التعقيد(2).

✲ ✲ ✲

تلك كانت ـ في حدود ما توصلنا إليه ـ أسباب الوضوح بوصفه قيمة جمالية ثابتة في النقد والبلاغة العربيين، وما أدى إليه التمسك به على مستوى النظر إلى الشعر وتصور اللغة الشعرية بما هي قوام عملية الإبداع فيه من نتائج. وهما معا ـ الأسباب والنتائج ـ يكونان ما يشبه السياق الذي يساعد على فهم منطلقات القول بالضرورة الشعرية عند النقاد والبلاغيين.

ولعله غدا واضحا أن تحول هذه الأسباب والنتائج بين النقاد والبلاغيين من ناحية،

---

(1) السكاكي، مفتاح العلوم ـ ص: 271. والمعقوفتان وما بينهما من عندي.

وانظر كذلك «التلخيص في علوم البلاغة» لجلال الدين محمد بن عبد الرحمان القزويني ـ ضبط وشرح : عبد الرحمان البرقوقي ـ دار الكتاب العربي ـ لبنان ـ ص: 175 ـ وما بعدها.

(2) أنظر دلائل الإعجاز ـ ص: 65 حيث يقول الجرجاني :«ويكفيك أنهم قد كشفوا عن وجه ما أردناه حيث ذكروا فساد النظم، فليس من أحد يخالف في نحو قول الفرزدق :

وما مثله في الناس إلا مملكا أبو أمه حي أبوه يقاربه».

وانظر «مفتاح العلوم» للسكاكي ص: 416. و«عيار الشعر» لابن طباطبا ـ ص: 47 ـ «والبديع في نقد الشعر» لأسامة بن منقذ ص: 180، «باب العسف» ـ و«التلخيص في علوم البلاغة» للقزويني. ص: 28 ـ و «منهاج البلغاء..» للقرطاجني ص: 187 حيث لا يورد البيت بعينه وإنما يعمم حكمه على الظاهرة قائلا : «وهذا المذهب (يقصد التقديم والتأخير) رديء جدا في الكلام. وكان همام بن غالب الفرزدق يكثر من هذا النوع كأنه يقصده».

وبين مطالب العملية الإبداعية من ناحية أخرى، بما هي مجابهة بين الشاعر واللغة، يكتشف خلالها مناطق جديدة فيها، ويحرر بعض طاقاتها المخزونة. فلا غرو أن نجد في تراثنا النقدي والبلاغي كلاما يعترف لبعض الشعراء باقتدارهم اللغوي والمعرفي، ويقف حائرا مندهشا أمام ما يصدر عنهم في أشعارهم من انتهاكات تستفز الصورة الجاهزة التي رسمها للشعر، فيكتفي بتسجيل الحيرة والإنكار، أو يلتمس مبررات غير مقنعة، كالقول بـ «كلال الخاطر» عند الشاعر (1).

خلاصة

لا نريد أن نكرر في خلاصة هذا القسم ما رددناه ووقفنا عنده طويلا خلال الصفحات السابقة، ولكن سنحاول أن نسجل بعض الملاحظات المركزة، مكملة أو موضحة:

---

(1) أنظر على سبيل المثال :

الآمدي في «الموازنة» ج 1 - ص: 505 حيث يقول :«وليس أبو تمام ممن يذهب هذا عليه،ولكنه يسامح نفسه في ألفاظه، فيقع الغلط عند كلال خاطره».

والعسكري في «الصناعتين» ص: 160 :«ولا أعرف أحدا كان يتتبع العيوب فيأتيها غير مكترث إلا المتنبي، فإنه ضمن شعره جميع عيوب الكلام ما أعدمه شيئا منها حتى تخطى إلى هذا النوع فقال :

وَيُسْعِدُني في غَمْرَةٍ بعد غَمْرَةٍ   سَبوح له منها عليها شَوَاهِدُ

فأتى من الاستكراه بما لا يطار غرابه» .

وضياء الدين بن الأثير في «المثل السائر» القسم الأول ص: 182:

«ولو استعمل (أي المتنبي) عوضا عن «جفخت» «فخرت» لاستقام وزن البيت، وحظي في استعماله بالأحسن. وما أعلم كيف يذهب هذا وأمثاله على مثل هؤلاء الفحول من الشعراء». وبيت المتنبي الذي وردت فيه «جفخت» هو الآتي :

جَفَخَتْ وهُم لا يَجْفُخُونَ بها بِهِمْ   شِيمٌ على الحَسَبِ الأغرِّ دَلائل

ويقول في ص 48 من نفس الكتاب :

«على أني لم أجد أحدا من الشعراء المفلقين سلم من مثل ذلك، فإما أن يكون لحن لحنا يدل على جهله مواقع الإعراب، وإما يكون أخطأ في تصريف الكلمة. ولا أعني بالشعراء من هو قريب عهد بزماننا بل أعني بالشعراء من تقدم زمانه كالمتنبي ومن كان قبله كالبحتري»

1 ـ من خلال ما سبق يتضح أن النقاد والبلاغيين لا يرون للغة إلا وظيفةواحدة أو بعدا واحدا هو الإفهام والإيصال، لا فرق في ذلك بين الشعر وغيره. أما الوظيفة الشعرية بما هي أساس الجمال في الشعر، فليس لها غير هامش ضيق داخل حدود الوظيفة الأولى. فكل عدول عن الاستعمال الحقيقي لا ينبغي أن يتم خارج الوضوح، وكل ابتعاد عن هذا الإطار منظور إليه بارتياب. والقول بالضرورة الشعرية يشكل أحد أقرب المبررات للبعد عن وظيفة الإفهام والإيصال.

2 ـ في ضوء الوظيفة السابقة، ومن ثم في ضوء مبدإ الوضوح، يمكن أن نقرأ بعض المصطلحات النقدية القديمة بوصفها أحكام قيمة جمالية تنصب على الشعر، وفي الوقت ذاته نقرأ عكس هذه القيم. من هذه المصطلحات مصطلح «الإيجاز». لأن بالإيجاز يتم الاتصال الأمثل، أي بأقصر السبل اللغوية التي توفر جهد المتلقي ووقته. من ثم كان «الإيجاز هو البلاغة»(1) ذاتها. واعتبر «الحشو» عيبا ودلالة على الاضطرار، لأن صاحبه «يدخل في الكلام ما لا حاجة بالمستمع إليه ليصحح به نظما (أو وزنا) إن كان في شعر...»(2).

ومنها :«الماء والرونق». فمن خصائص الماء الشفافية التي بها يعكس إناءه (مرجعه)، والسوغ والسهولة واليسر، وهذه هي الصفات المثلى في الكتابة، أما رونق الشباب فهو أوله وماؤه، وكذلك رونق الضحى (3)، فالرونق مرتبط بكل هو ناضر ووضيء (أي شديد الوضوح، إذ يقال رونق الضحى ولا يقال رونق الليل).

ومن مقابلات هذين اللفظين :«الكز» وهو الذي لا شفافية فيه ولا ليونة، فالجمل الكز: الصلب الشديد، والذهب الكز: الصلب جدا. والكزاز اليبس والانقباض(4).

(1) أبو هلال العسكري ـ كتاب الصناعتين ـ ص: 14.

(2) أبو العباس المبرد ـ «الكامل» ـ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ـ دار نهضة مصر للطبع والنشر ـ القاهرة ـ (بدون تاريخ) ـ الجزء الأول ـ ص: 30. والمعقوفتان من المحقق.

(3) أنظر «لسان العرب» لابن منظور المجلد 10 ص: 128).

(4) المرجع نفسه ـ المجلد 5 ـ ص: 400 ـ وننوه هنا إلى أن هذا اللفظ قد يكون صفة إيجابية للجمل والذهب، ولكنه عندما ينتقل إلى مجال الشعر يغدو صفة للقبح.

3 ـ من الأسئلة التي لم نطرحها خلال عرضنا لموقف النقاد والبلاغيين من الضرورة الشعرية : لماذا لم يعتبروا التشبيه والاستعارة عموما ضرورة شعرية؟

السبب في ظننا أن عملية الانتقال من المدلول الأول الغائب إلى المدلول الثاني الجديد لا تخل بشرط الوضوح والإيصال إذا ظل التشبيه والاستعارة في نطاق المألوف والمتوقع. هذا إضافة إلى أن عملية من هذا النوع مألوفة في تخاطبنا اليومي، بحيث ننتقل بيسر وسهولة خلال أحاديثنا من مدلول إلى مدلول مشبهين مقارنين مستعيرين بدافع نفس الغاية النفعية وهي التواصل والإفهام، أي في إطار المواضعة لاخارجها، من هذه الزاوية لا تشكل هذه العملية أي خطر على اللغة إلا إذا ابتعدت العلاقة بين المدلولين الأول والثاني عن المتعارف عليه. في ضوء ذلك نفهم احتراز عبد القاهر الجرجاني : «واعلم أني لست أقول لك إنك متى ألفت الشيء ببعيد عنه في الجنس على الجملة فقد أصبت وأحسنت، ولكن أقوله بعد تقييد، وبعد شرط: وهو أن تصيب بين المختلفين في الجنس، وفي ظاهر الأمر شبها صحيحا معقولا»(1).

4 ـ لقد أجبر القرآن الكريم ـ بوصفه كتابا مقدسا فيه أمر دين المسلمين ودنياهم، اللغويين والبلاغيين والنقاد على الانشغال به في إطار البحث عن الإعجاز في أسلوبه، ودفع تهمة الغرابة عنه. فمنهم من ظل ينوء بالاضطراب بين إقامة الدليل على ألفة وجوه تصرفه اللغوي بما يماثلها في الشعر من جهة، وبين اعتبار هذه الوجوه نفسها ضرورة أو لحنا وخطأ في الشعر من جهة أخرى، ومنهم من دفعهم البحث إلى إسقاط نفس التأمل في أسلوب القرآن على الخطاب عموما ومحاولة صياغة نظرية أو ما يشبه النظرية تصف قوانين هذا الخطاب مع الاحتفاظ بالمسافة الضرورية بين النص الإلاهي والنص البشري. غير أن هذا النوع من التفكير البلاغي لم يظهر إلا في مرحلة متأخرة، مع عبد القاهر الجرجاني وأبي يعقوب السكاكي حصرا، حيث لاحظنا أنه في الوقت الذي يوجد فيه جهاز نظري واصف متكامل منسجم لا يظهر مصطلح الضرورة الشعرية.

بقي علينا الآن ـ إمعانا في محاصرة الموضوع أن نطرح المسألة طرحا معكوسا، لنرى ما إذا كان الوزن ذاته "يصاب" بالضرورة. وليكن ذلك محور الفصل القادم.

---

(1) عبد القاهر الجرجاني ـ أسرار البلاغة ـ ص: 130.

الفصل الخامس
الوزن والضرورة الشعرية

التجاوزات العروضية والضرورة

همنا في هذا الفصل استكمال الصورة التي حاولنا رسم بعض ملامحها في الفصول السابقة لتصور القائلين بالضرورة الشعرية، وذلك بالوقوف عند أهم عنصر(1) يعد أساس الاضطرار في الشعر وعلة ما يقع فيه انتهاك لغوي وهو الوزن والقافية، غير أن هذا العنصر لم يسلم على مر تاريخ الشعر العربي كما هو معروف ـ من التجاوز، سواء تم بتغيير ما في صيغ التفاعيل ـ أيا كانت قيمة هذا التغيير ـ أو بابتكار أوزان جديدة، مما يجعل من المشروع والمنطقي طرح مثل هذه الأسئلة البسيطة :

إذا سلمنا ـ جدلا ـ بأن ضغط الوزن والقافية يجبر الشاعر على الانحراف باللغة في سبل ومضايق غير اعتيادية فماذا نسمي هذا الذي يقع في الوزن والقافية نفسهما من انحراف عن القواعد التي سطرها العروضيون؟ هل نطلق عليه اسم «الضرورة» كذلك؟ وإذا سميناه بهذا الاسم؛ فماهي طبيعة الضغط الذي أجبر الشاعر على «ارتكاب المحظور» عروضيا ؟ لو قلنا إن اللغة هي السبب، عندئذ سنكون أمام الوضع المعكوس للضرورة. فهل نحن إذن أمام حلقة مفرغة؟

سنحاول التماس الإجابة عن هذه الأسئلة في تصور أصحاب القول بالضرورة من جهة ـ والعروضين من جهة أخرى ـ للزحافات والعلل. بوصفها الوجه المألوف للخرق العروضي ـ ولغيرها من الوجوه غير المألوفة.

بدءا ـ وفي حدود ما اطلعنا عليه ـ لم نجد بين من تحدث عن الضرورة الشعرية ـ عرضا أو بشكل مفصل ـ من ألحق الزحافات والعلل ـ أو أي شكل يتم به الخروج عن قواعد الوزن والقافية ـ بالضرورة غير كاتبين حديثين هما الآلوسي وإبراهيم أنيس. فقد اعتبر

---

(1) قد يلاحظ القارئ أننا اعتبرنا الوزن والقافية عنصرا واحدا لا عنصرين اثنين، فعلنا ذلك انطلاقا من أن القافية والروي شأنهما في نهاية التحليل شأن عروضي ما داما محكومين بالتأثير الذي تمارسه عليهما تفعيلة الضرب المحكومة بدورها بالحركة الإيقاعية المتولدة عن تواشج تفاعيل البيت برمته.

الآلوسي الخزم - وهو زيادة حرف إلى أربعة أحرف على أصل الوزن في بداية البيت - من ضرورات الزيادة، أي تغييرا بالزيادة يحصل في صيغة التفعيلة. وعد ضمن هذا الباب أيضا ما يضاف إلى القافية من حروف للترنم كالنون في قول العجاج :

يَا صَاحِ مَا هَاجَ الدُّمُوعِ الذُّرَّفَنْ(1)

وجعل الإكفاء والإصراف والإقواء والسناد من الضرورة وفي الوقت ذاته من عيوب القافية القبيحة(2). وحشر القلب ضمن ضرورات القافية، في حين أن للقلب صلة بالتركيب والدلالة ما دامت القافية والوزن لا يلحقهما أي تغيير. فهو إذا تبنينا منطق القول بالضرورة، ضغط «تمارسه» القافية أو الوزن على الترتيب الطبيعي الذي تقتضيه قواعد النحو للكلام لا العكس.

أما إبراهيم أنيس فقد وردت في حديثه كلمة «الضرورة» باللفظ وهو يعرض للتغيرات الممكنة في تفاعيل بحر «البسيط»، وقال تعليقا على نموذج تتحول فيه مُسْتَفْعِلُنْ في حشو البيت إلى مُتَفْعِلُنْ :

«فإذا صحت رواية هذه الأبيات، ولا أظنها صحيحة بل لا أظن أننا نقرؤها كماكان ناظموها يفعلون (...) تدل على أن القدماء كانوا يستثقلون هذا النوع في البحر البسيط ولا ينظمونه إلا مُضْطَرِّين لِضَرُورَةٍ ما، من استعمال لفظ بعينه أو اسم مكان لا سبيل إلى تغيير النطق به، أو غير ذلك من الضَّرورات التي قد يلجأ إليها الشاعر في شعره»(3).

---

(1) محمود شكري الآلوسي - الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر - شرحه محمد بهجة الأثري - المكتبة العربية ببغداد لصاحبها نعمان الأعظمي . ص: 296.

(2) نفسه ص: 200 - 201.

(3) إبراهيم أنيس. موسيقى الشعر، دار القلم بيروت - لبنان . بدون تاريخ ص: 84.

والأبيات التي يتحدث عنها هي لعبد المسيح بن عسلة وردت في المفضليات (المفضلية 73 - ص 270 بتحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون) والشاهدان هما :

صَبَّحْتُه صَاحِبًا كالسَّيد مُعْتَدِلاً ... كَأَنَّ جُؤْجُؤَهُ مَدَاكُ أَصْدَافِ

بَاكَرتهُ قَبْلَ أن تَلْغَى عَصَافِرُهُ ... مُسْتَخْفِيًا صَاحِبِي وغيرُهُ الخَافِي

وهما من البسيط وتقطيعهما على التوالي :

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ ... مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ ... مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

وتعليقه ينصب أساسا على متفعلن بدلا من مستفعلن في وسط شطري البيت.

إن كلامه ـ كما هو واضح ـ يعني أن الشاعر اختار «سلامة اللغة» مضحيا «بسلامة الوزن». ونحن وإن كنا نجد تعلّته لا تخلو من وهن لأن السائد هو أن الشعراء لا يحفلون ـ كما مر معنا ـ بتحريف الأسماء سواء أكانت دالة على أشخاص أو أماكن أو مجرد أسماء عادية وليس العكس، فإن ما يهمنا التشديد عليه هو اعتباره لما وقع في الوزن ضرورة من الضرورات «التي قد يلجأ إليها الشاعر». غير أن إبراهيم أنيس يعود في مكان آخر من الكتاب لينقض صراحة ما أقره هنا فيري أن الضرورة تنحصر فقط في الخروج عن بعض قواعد اللغة لا قواعد الوزن والقافية(1).

ما عدا الآلوسي وأنيس لا نجد بهذا الصدد غير الإشارة العارضة التي لا تنبئ عن تصور واضح لإلحاق الخروج عن قواعد الوزن والقافية بالضرورة الشعرية، من ذلك مثلا إشارة ابن رشيق وهو يتحدث عن الزحاف :

«ولست أحمل أحدا على ارتكاب الزحاف إلا ما خف منه وخَفِيَ ـ ولو أن الخليل ـ رحمه الله ـ وضع كتاب العروض ليتكلف الناس ما فيه من الزحاف ويجعلوه مثالا دون أن يعلموا أنها رخصة أتت بها العرب عند الضرورة، لوجب أن يتكلف ما صنعه من الشعر مزاحفا ليدل بذلك على علمه وفضل ما نحا إليه»(2).

فالمستفاد من هذه الفقرة أن الزحاف رخصة، والرخصة بنت الضرورة، غير أن ابن رشيق لم يوضح طبيعة هذه الضرورة ولا دواعيها. وإهماله للحديث عن الزحافات والعلل في «باب الرخص في الشعر»(3) يعني أن له تصورا آخر مختلفا، ربما يلتقي فيه مع التصور السائد عند النقاد والبلاغيين، وهو اعتبار خرق قواعد العروض والقافية «عيبا» أو «اضطرابا» أو «خطأ» أو «خروجا» عن الوزن»(4).

(1) نفسه ص: 354.

(2) ابن رشيق ـ العمدة ج 1 ـ ص: 150.

(3) نفسه ـ ص: 269 من الجزء الثاني.

(4) هذه نماذج من الأحكام السائدة في التراث النقدي. أنظر على سبيل المثال: الآمدي في الموازنة ج1 ص: 187 ـ والجرجاني في الوساطة ص: 62 ـ 63.

وابن رشيق في العمدة ج 1 ص: 158، وقدامة في نقد الشعر ص: 181.

وانظر أيضا القزاز القيرواني في «ضرائر الشعر» تحقيق محمد زغلول سلام ومحمد هدارة ـ منشأة المعارف، فقد فصل صراحة عيوب الشعر عن ضرائره، فتحدث ضمن العيوب ـ خلافا للآلوسي ـ عن الإكفاء واعتبره «من أقبح العيوب، ولا يجوز لمولد هذا لأنه إنما جاء في شعر العرب على الغلط وقلةالمعرفة به».

ص: 79 ـ وعن الإقواء والسناد والإيطاء والإجازة ص: 80.

هذا الفصل لما يقع في الوزن والقافية عما يقع في باقي المكونات الشعرية كالتركيب والدلالة، بل واستئثار العروض باهتمام الدارسين بعد الخليل حتى أصبح «علما» قائما بذاته منفصلا هو الآخر عن ظواهر إيقاعية أخرى غير عروضية، أقول إن هذا الفصل دليل آخر على أن الشعر في تصور القدماء كلام منثور يضاف إليه الوزن، والأوزان عبارة عن قوالب جامدة وجاهزة حتى بصور جوازاتها، قائمة في استقلال عن أحاسيس الشاعر وطاقته الإبداعية من جهة، مجردة عن التفاعل مع المكونات الأخرى من جهة ثانية، ودور الشاعر لا يتجاوز ملء هذه القوالب.

هذا التصور كان من نتائجه التشكك في محاولة اختراع أوزان أخرى، بل إن هناك من رفض المحاولة من حيث المبدأ على أساس أن أوزان العرب قد استقصيت بصفة نهائية. مثل هذا الموقف عبر عنه الزجاج(1)، وصرح به ابن جني في مقدمة «كتاب العروض» قائلا:

«اعلم أن العروض ميزان شعر العرب، وبه يعرف صحيحه من مكسوره، فما وافق أشعار العرب في عدة الحروف الساكن والمتحرك سمي شعرا (وما خالفه فيما ذكرناه فليس شعرا)، وإن قام ذلك وزنا في طباع أحد لم يحفل به حتى يكون على ما ذكرناه»(2).

هذا الكلام يبدو غريبا صدوره من ابن جني، وهو الذي سبق أن تعرفنا على موقفه المتميز من الضرورة، ولم أجد له من تفسير سوى أن أقرأه في ضوء نزوعه - ربما - للتعبير عن ولائه العروبي ودرئه أي شبهة عن هذا الولاء خصوصا إذا علمنا أنه كان من بين ذوي الأصل الرومي الذين نالوا الحظوة في بلاط سيف الدولة المعروف بجولاته ضدا على الروم.

تعليل قد لا يكون مقنعا ولا كافيا، ولكن الذي حفزنا على إدخال العروبة في الاعتبار هو دخول الاعتبار الديني بشكل واضح في صياغة موقف مشابه، فالأخفش المشهور بتداركه على الخليل وزن المتدارك يخرج مشطور الرجز ومنهوكه من حظيرة الأوزان، ويعد ما نظم عليهما نثرا مسجوعا لا أكثر(3)، والسبب هو أن في كلام الرسول شيئا من

---

(1) السكاكي - مفتاح العلوم - ص: 517.

(2) ابن جني، كتاب العروض، تحقيق وتقديم أحمد فوزي الهيب - دار القلم للنشر والتوزيع - الكويت - الطبعة - الطبعة الأولى - 1987 - ص: 55، والقوسان من المحقق.

(3) محمد العلمي - العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك - دارالثقافة الدار البيضاء - الطبعة 1 - 1983 - ص: 203.

ذلك، والقرآن ينفي عنه الشعر في الآية 69 من سورة يس : «وما علمناه الشعر وما ينبغي له».

صحيح أن مثل هذا الموقف وجد قديما من يكشف تهافته، فالزمخشري مثلا أقر مشروعية ابتكار أوزان جديدة لأن مصدر الاختلاف هو اللغة وحدها، أما الوزن والقافية والمعنى فالأمم فيها متساوية، إضافة إلى أن الخليل بن أحمد باستنباطه للأوزان لم يدع الحصر النهائي لها. (1) ولكن مثل هذا الرأي الواضح والمقنع من الناحية المنطقية كثيرا ما يظل سجين إطاره النظري، فلا يذهب به إلى آخر التحليل وما يترتب عنه من انفتاح على التجارب التي نوعت بعض التنويع على الجاهز من عروض الخليل، وهكذا يظل الرأي فارغا من محتواه بتعرضه للامتحان العملي. لقد عبر السكاكي مثلا عن موقف شبيه بموقف الزمخشري. فلم يجعل من أوزان الخليل بالحصر شرطا لابد منه، وانتقد الزجاج الذي يماثل رأيه رأي ابن جني السابق قائلا :«ومذهب الإمام أبي إسحاق الزجاج في الشعر هو أن لابد من أن يكون الوزن، من الأوزان التي عليها أشعار العرب، وإلا فلا يكون شعرا، ولا أدري أحدا تبعه في مذهبه هذا»(2). لكن السكاكي كثيرا ما يبدي اعتراضه على ما قد يطرأ من تنويع على التشكيلات الوزنية المعروفة. فإذا سلمنا معه بأن البيت الآتي صيغة من صيغ البسيط :

إنَّ شِواءً وَنَشْوَةً   وَخَبَبَ البازِلِ الأَمُونِ

فكيف نعتبره «شذوذا لا ينبغي أن يقاس عليه»(3)؟ من أين يأتيه الشذوذ؟ هل من مجرد مقارنته بالأصول التي غدت معيارا جامدا أم من شيء آخر؟ وإذا لم نسلم معه بأنه صيغة من صيغ البسيط ألا يجوز لنا أن نتساءل فيما إذا لم يكن من بين الأوزان التي

(1) جار الله الزمخشري ـ القسطاس في علم العروض. تحقيق فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف ـ بيروت ـ الطبعة الثانية 1989، ص: 21 ـ 22 ـ 23.

(2) السكاكي ـ مفتاح العلوم ـ ضبط وشرح الأستاذ نعيم زرزور ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ الطبعة الأولى ـ 1983 ـ ص: 517.

(3) نفسه، ص: 536، والبيت أورده السكاكي بوصفه أحد نماذج مخلع البسيط الشاذة، وقطعه على الشكل الآتي :

مُفْتَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعَلْ   فَعِلَتُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ

أهملها الاستقراء لسبب أو لآخر .

وللسكاكي موقف مماثل من قصيدة عبيد بن الأبرص البائية التي مطلعها :

أَقْفَرَ مِنْ أَهْلِهِ مِلْحُوبُ   فالقُطَبِيَّاتُ فالذَّنُوبُ

معتبرا إياها «من عجائب الدنيا في اختلافها في الوزن، والأولى فيها أن تلحق بالخطب، كما هو رأي كثير من الفضلاء»(1).

والواقع أن هذه القصيدة من أبرز النماذج وأوضحها في الشعر العربي القديم التي تسفه السكون والجمود الذي نظر من خلاله النقاد والبلاغيون وحتى معظم العروضيين إلى الأوزان، وتدحض التناظر الصارم الذي فرضوه في الشطرين شرط وجوب لصحة الوزن، ويهدم الحدود السميكة التي وضعوها بين الأوزان.

فلو افترضنا مع القدماء أن عبيد بن الأبرص قد استعمل «البسيط» فإن ما فعله الشاعر بصرف النظر عن صرامة القدماء في وجوب الالتزام بالصيغة المحولة عنه وهي المخلع حسب اصطلاحهم ـ أقول إن ما فعله الشاعر هو أنه أخذ الصيغة المفترض فيها أنها الأصل (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) وتصرف فيها بالحذف والزيادة، على مستوى كل تفعيلة على حدة. فأول حذف يلاحظ من التشكيلة الكاملة هو حذف (فاعلن) الأخيرة والاقتصار مبدئيا على (مستفعلن فاعلن مستفعلن)، لكن (مستفعلن) الأولى في التشكيلة قد ترد كاملة كما هو الشأن بالنسبة للبيت الرابع مثلا :

---

(1) نفسه، ص: 533 ـ والواقع أن هناك إجماعا في التراث النقدي والبلاغي حول الحكم على هذه القصيدة باختلال الوزن، بل إن بعض المحدثين الذين قد يفترض مسبقا بأن لهم رأيا مغايرا لم «يشذوا» عن هذا الإجماع. فإذا قال ابن سلام عن عبيد «وعبيد بن الأبرص قديم، عظيم الذكر، عظيم الشهرة، وشعره مضطرب ذاهب، لا أعرف له إلا قوله:

أقفر من أهله ملحوب   فالقطبيات فالذنوب» (ص 138 ـ الجزء 1 من الطبقات ـ الطبعة 4 ـ تحقيق محمود محمد شاكر ـ مطبعة المدني القاهرة) فإن أصحاب «موسوعة الشعر العربي» قالوا في التقديم لهذه القصيدة :

«على الرغم من هزال هذه القصيدة واضطرابها من الناحية الفنية فإنها تعتبر من أشهر قصائد عبيد بن الأبرص».

أنظر :«موسوعة الشعر العربي ـ الشعر الجاهلي». المجلد الثاني. اختيار وشرح وتقديم: مطاع صفدي ـ إليا حاوي ـ أحمد قدامة ـ بيروت 1974، ص: 582.

إنْ بُدِّلَتْ أهلُها وُحُوشًا   وغيَّرتْ حالَها الخُطُوبُ

(إن بدلت = مُسْتَفْعِلُنْ) والأبيات : 22.21.20.18.11.10.7.6.5. 45.42.36.34.28.26.25.24.

وقد ترد محذوفة السين الساكنة (وهو ما يدعي الخبن في مصطلحات العروض التقليدي) كما في البيت الثاني :

فَرَاكِسٌ فَثُعَيْلِبَاتٌ   فَذَاتُ فِرْقَيْنِ فالقَلِيبُ

(فراكس = مَفَاعِلُنْ) والأبيات :38.37.35.33.30.27.17.16.15.14.3 44.43.40.

وقد تجيء محذوفة الفاء (مستعلن) كما في البيت الأول :

أَقْفَرَ من أهلهِ مَلْحُوبُ   فالقُطَبِيَّاتُ فالذَّنُوبُ

(أقفر من = مُسْتَعِلُنْ) والأبيات :31.29.23.19.13.12.8 ـ أو تجيء محذوفة السين والفاء معا فتصبح مُتَعِلُنْ كما في البيت 39:

فَنَفَضَتْ رِيشَهَا وانْتَفَضَتْ   وَهِيَ مِن نَهْضَةٍ قَرِيبُ

(فنفضت = مُتَعِلُنْ) والبيت 41.

أما (فاعلن) فقد جاءت كاملة كما في البيت الأول(1) والأبيات: .31.30.29.28.27.25.24.23.22.21.20.19.17.16.14.12.11.10.8.6.4 44.43.42.41.40.39.38.37.35.34.33.32 وجاءت محذوفة الألف كما في البيت الثاني والأبيات :45.36.26.15.13.7.5.3

واستعمل (مُسْتَفْعِلُنْ) الأخيرة أحيانا كاملة كما في البيت السادس :

---

(1) اعتمدنا هنا على النص الموجود في «موسوعة الشعر العربي» الآنفة الذكر. ونقتصر في التقطيع وتبيان سلوك الشاعر في تنظيم الإيقاع على الشطر الأول، لأن الشطر الثاني قلما تعرض لنفس التغيرات التي تعرض لها الأول .

إمَّا قَتيلاً وإمَّا هالِكًا والشَّيْبُ شَيْنٌ لمن يَشيبُ

(وتقطيع الشطر الأول هو: مُسْتَفعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفعِلُنْ) والبيت 21.13.8 45.38.26. وأحيانا محذوفة السين كما في البيت 25 :

بل ربَّ ماءٍ وَرَدْتُ آجنٍ سبيلُهُ خَائفٌ جَديبُ

(وتقطيع الشطر الأول: مُسْتَفعِلُنْ فَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ) والأبيات : 34.29.28.12 42.41.37. (1) وأحيانا قليلة جاءت محذوفة الفاء كما في البيت التاسع عشر :

لا يعِظ النَّاس من لم يَعِظِ الدَّ هْرُ ولا يَنْفَعُ التَّلبِيبُ

(وتقطيعه : مُسْتَفعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ في شطره الأول) والبيت 39.

كما جاءت محذوفة النون التي ينقل سكونها إلى اللام لتصبح : مُسْتَفْعِلْ أو مَفْعُولُن كما في البيت الأول والأبيات 33.24.15.14 وفي معظم الأحيان ترد محذوفة السين والنون معا لتصبح مُتَفْعِلْ أو فَعُولُنْ. وصورة «مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ» هي ذات الحضور المهيمن ولاسيما في الشطر الثاني كما لو جاءت لتوهم بأنها المعيار الذي عدل عنه الشاعر بالتنويع فيه عن طريق الحذف أو الزيادة.

يبقى البيت التاسع والبيت الثامن عشر اللذان يظهران للوهلة الأولى وكأنهما خارجان عن الصور العروضية السابقة كما حاولنا توصيفها. غير أنهما يمكن اعتبارهما نموذجين لتجاذب الحذف والزيادة.

---

(1) تجدر الإشارة إلى أن البيت 12 :

إنْ تَكُ حَالَتْ وَحُوِّلَ اهْلُها فَلاَ بَدِيءٌ ولاَ عَجِيبُ

ينبغي قراءة «أهلها» بهمزة الوصل لا القطع حتى تكون الصيغة للتفعيلة الأخيرة هي (مفاعلن). أما إذا قرئت بهمزة القطع فستكون الصيغة هي مُتَفَاعِلُنْ. ومعروف أن هذه التفعيلة تتبادل المواقع مع مستفعلن في الكامل.

فالبيت التاسع :

أو فَلجٌ مما بِبَطْنِ وادٍ   للمَاءِ من بينهِ سَكُوبُ

لو قطعنا شطره الأول على الشكل الآتي :

مُسْتَفعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعُولُنْ

لم نتردد في نسبته إلى إحدى صيغ السريع أو الرجز حسب العروض التقليدي، ولكن لو أعدنا تقطيعه بعد التأمل فيه على ضوء ما قلناه في السابق من أن الشاعر يبيح لنفسه التصرف في كل تفعيلة على حدة بالحذف وأحيانا بالإضافة، وأخرى بهما معا في آن لوجدنا الصورة التالية :

- (مُسْتَفْعِلُنْ) الأولى وردت كاملة.
- (فَاعِلُنْ) حذفت ألفها من جهة وسكنت عينها فأصبحت فَعْلُنْ.
- (مُسْتَفْعِلُنْ) الأخيرة حذفت سينها من جهة فغدت مُتَفْعِلُنْ (أو مَفَاعِلُنْ) ثم أضيف إلى آخرها سبب خفيف هو (فا). و(فا) هذه كما نعرف هي الجزء الأول من فاعلن، وكأن الشاعر هنا - لو اتبعنا النسق العروضي التقليدي - كان يتلاعب بالصيغة الكاملة للبسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) فيقف على مشارفها بعد أن «يعيث» في تفعيلاتها حذفا، فيستقر المقام بالشطر عند حدود (فا). وهكذا تكون تفعيلة الشطر هي:

مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَـا

وعند تحويلها اختزالا تصبح : مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعُولُنْ
وهي صيغة توافق مشطور الرجز الذي أصاب القطع عروضه
تتكرر الصيغة نفسها تقريبا في الشطر الثاني من البيت العشرين :

وكَمْ يَصيرَنْ شَانئًا حَبيبُ

على شرط أن تقرأ نون التوكيد في الفعل «يَصيرَنْ» مخففة، لكن إذا قرئت مشددة (يَصيرَنَّ) سترد «فاعلن» كاملة، وتغدو صيغة الشطر العروضية عندئذ هي :

مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَـا

أما البيت الثامن عشر :

أفْلِحْ بما شِئْتَ فقد يُدرك بالضْـ ضَعْفِ وقَدْ يُخْدَعُ الأريبُ

فـشطره الأول نموذج لتـجـاذب الحـذف والزيادة. فـقـد حـذفت نون (فَاعِلُنْ) ونون مستفعلن وزيد سبب خفيف هو (فا) في آخر الشطر، فأصبحت الصيغة العروضية هكذا :

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِل مُسْتَفْعِلُ فَـا

وعند اختزالها تغدو صيغة رجزية :

مُسْتَفْعِلُنْ مُتْفَعِلُنْ مُتْفَعِلُنْ

وظل الشطر الثاني مخلصا للصيـغة السائدة - أو القريبة منها - مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ. تلك هي قصيدة عبيد بن الأبرص التي - وإن ظل فيها وفيا للقافية والروي الواحد، فقد أعطى فيـها لنفسه حرية كبيرة في المناورة الإيقاعيـة باللعب على الإمكانات التي تتيحها كل من (مستفعلن) و(فاعلن) عن طريق الحذف والزيادة، من دون أن يلزم نفسه بصيغة واحدة تظل ثابتة تتكرر من بداية القصيدة إلى آخرها. هذه القصيدة التي اتخذناها نموذجا - إلى جانب نماذج كثيرة سوف نعرض لبعضها - تدل على أن الشاعر العربي القديم لم يكن ينظر إلى الوزن بنفس الصرامة التي قعد بها العروضيون الأوزان بشكل عام، ولا من الزاوية التي ينظر منها إليه النقاد والبلاغيون. إن هؤلاء وأولئك يتعاملون مع الوزن كما لو كان عبارة عن أقيسة ومسافات زمنية قائمة قياما مستقلا عن وعي الشعراء

وتجاربهم الخاصة، وينسون أنه استنبط من الشعر أصلا، وكتعليل لهذه الصرامة يطرح احتمال أن يكون الميل إلى التدوين والتوثيق والتأسيس والضبط والحصر الذي ساد عصر التدوين هو أحد الأسباب الرئيسة في سيادة هذا المنظور المعياري الذي كان من نتائجه السلبية إيقاف هذا التدفق الذي لو استمر في انسيابه العفوي لكان وجه الشعر العربي قد تغير ـ من حيث الإيقاع على الأقل ـ منذ زمن بعيد.

ومن النماذج التي خضعت لنفس المنظور المعياري الصارم، قصيدة ميمية للمرقش الأكبر مطلعها :

هل بالدِّيارِ أن تُجيبَ صَمَمْ لو كانَ رَسْمٌ ناطِقًا كَلَّمْ

فبعد أن صنفها ابن قتيبة ضمن الضرب الذي تأخر لفظه ومعناه علق قائلا:

«والعجب عندي من الأصمعي إذْ أدخله في متخيره، وهو شعر ليس بصحيح الوزن ولا حسن الروي، ولا متخير اللفظ ولا لطيف المعنى»(1).

والوزن الذي نظمت عليه هذه القصيدة بحسب المعيار العروضي التقليدي هو السريع (مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ)، غير أن الصيغة المنجزة للوزن والأكثر تواترا في القصيدة هي (مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ)، لكن الشاعر لا يلتزم بمبدأ التماثل الذي يعتبره العروضيون لازما بين العروض والضرب في حالة السريع ذي العروض الثانية وهي فَعِلُنْ التي ليس لها ـ حسب العروضيين دائما ـ إلا ضرب واحد مثلها، فقد جاء به ساكن العين في الغالب (فَعْلُنْ 21 مرة وَفَعِلُنْ 14 مرة)، أي أن في ذلك ـ حسب مصطلحات القافية ـ خرقا، لخروج القافية من المتراكب إلى المتواتر والعكس.

إضافة إلى ذلك عدل الشاعر عن مُسْتَفْعِلُنْ الثانية إلى مُتَفَاعِلُنْ في الشطر الثاني لأكثر من بيت، وبالضبط في البيت الثامن عشر :

ما ذَنْبُنَا في أن غَزَا ملكٌ مِن آلِ جَفْنَةَ حازِمٌ مُرْغِمْ

(1) ابن قتيبة ـ الشعر والشعراء ـ تحقيق أحمد شاكر ـ دار التراث العربي للطباعة ـ الطبعة الثالثة : 1977 ـ الجزء الأول ص: 79. والقصيدة من مختارات المفضل الضبي ـ وهي المفضلية 54 ـ ص: 237 من المفضليات. تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون ـ دار المعارف ـ الطبعة السادسة.

والبيت الواحد والعشرين :

بيضٌ مَصَاليتٌ وُجُوهُهُمُ   لَيْسَتْ مِيَاهُ بِحَارِهِمْ بِعُمُمْ

والبيت الرابع والثلاثين :

والعَدْوُ بَيْنَ المجْلسيْن إذا   وَلَّى العَشِيُّ وقَدْ تَنَادَى العَمْ

والمعروف في العروض التقليدي أن هذا الانتقال من مُسْتَفْعِلُنْ إلى مُتَفَاعِلُنْ غير مسموح به في السريع.

إن الأمثلة والنماذج ـ كما سبقت الإشارة ـ كثيرة ومتعددة من الطرفين:

طرف الشعراء الخارجين على المعيار، وطرف المعلقين عليهم من النقاد والبلاغيين والعروضيين، بحيث لا تتسع الغاية المرسومة لهذا الفصل لإيرادها، فهي محددة بالبحث في الموقف من التجاوزات العروضية وصلتها بالضرورة الشعرية. غير أنه من الجدير بالإشارة هنا أن نميز بين موقف الناقد والبلاغي من ناحية، وموقف العروضي من ناحية أخرى. فهما وإن اتفقا في النظر إلى العروض قالبا إيقاعيا منفصلا له حدود لا ينبغي تخطيها، والشعر الخارج عنها يعد معيبا أو مكسورا دون التماس سبب من الأسباب كالضرورة مثلا، فإن موقف الناقد والبلاغيين بشكل عام كان أكثر صرامة وميلا إلى تضييق هذه الحدود قياسا إلى العروضيين، بل سنصادف من بين العروضيين من كان أقرب إلى فهم طبيعتالعمل الشعري فكان من ثم أكثر جرأة في تصوره. ويبدو هذا الاختلاف بين الموقفين طبيعيا مادام النقاد والبلاغيون ـ على حد تعبير ابن الاثير الذي مر معنا ـ واقفين عموما «مع الاستحسان لا مع الجواز» بينما هم العروضيين في الغالب هووصف هذه القوالب الإيقاعية وتعهدها بالمراجعة المفضية إلى الإضافة أو التقليص أحيانا، في محاولة لرسم الحدود المعيارية القصوى التي لا ينبغي تجاوزها. من هنا نفهم لم كان النقاد والبلاغيون أكثر استقباحا للزحافات والعلل لأنهم يلحون على الوفاء للنموذج العروضي المفترض أنه الأصل لأن به تكمل جودة الصناعة. ويكفينا مثلا على اختلاف الموقفين ما قاله الآمدي بهذا الصدد في حق كل من أبي تمام والبحتري. فبعد أن استشهد بكلام دعبل الخزاعي الذي يرى فيه «أن شعر أبي تمام بالخطب وبالكلام المنثور أشبه منه بالكلام

المنظوم» شرع في إيراد الأمثلة من شعر أبي تمام تدعيما لموقف دعبل الذي تبناه(1)، ومنها البيت الآتي :

وأنتَ بمصرٍ غَايَتِي وقَرَابَتِي بها وبَنُو أبيكَ فيها بنُو أبِي

والبيت من الطويل وصيغته المتحققة هنا هي :

فعولُ مفاعيلُنْ فعُولُ مفاعلُنْ فعُولُ مَفَاعلُن فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

فاستنكر فيه القبض في فعولن خصوصا (حيث حذفت نونها فغدت فعول) مع أن العروضيين يجيزونه فيها، وعندما يعرج على البحتري يقول :«وما رأيت شيئا مما عيب به أبو تمام إلا وجدت في شعر البحتري مثله، إلا أنه في شعر أبي تمام كثير وفي شعر البحتري قليل»(2).

إن هذا المثال بالإضافة إلى كونه يفصح إلى حد ما عن الفرق بين موقف النقد وموقف العروض، فإنه يبين إلى أي حد كان النقد متمسكا بالمعيار إلى درجة أنه لا يرى في الظاهرة - وهي هنا تواتر الزحاف في شعر أبي تمام والبحتري - سوى أنها عيب إن لم يذهب بكل ما في الشعر من جمال، بل ما في الشعر من شعر فهو على الأقل ينزل به إلى درك القبح درجات.

في مقابل هذه الصورة نجد عروضيا كالأخفش يحاول أن يكون أكثر استقصاء من الخليل فيستدرك عليه كثيرا من الصيغ الإيقاعية التي أهملها أو لم يصل إليها استقراؤه، وهي إضافات جديدة في إطار البحور الخليلية، منها مثلا إضافته لضرب رابع إلى الطويل هو (فعولان) اعتمادا على شواهد منها قول امرئ القيس :

أحَنْظَلَ لو حَامَيْتُمُ وصَبَرْتُمُ لأثْنَيْتُ خيراً صادقًا ولأرْضَانْ
ثيابُ بني عَوْفٍ طَهَارى نِقيّةٌ وأوجُهُهُمْ بيضُ المشاهدِ غُرانْ

(1) الموازنة بين الطائيين (سبق الاستشهاد به) الجزء الأول ص: 287.
(2) نفسه - ص: 386.

وتقطيعه :

فعولُ مفاعيلُنْ فعولُ مفَاعلُن   فعولُن مفاعيلُن فعولُ فعُولاَنْ
فعولُ مفاعيلُنْ فعولُنْ مفاعلنْ   فَعُولُنْ مفاعيلُنْ فعولُ فَعُولاَن(1)

وأهمية هذه الإضافة في ظننا لا تكمن فقط في اكتشاف هذه الإمكانية الإيقاعية الجديدة، وإنما أيضا في ما يمكن أن تفتحه انطلاقا من التعميم والقياس من أبواب الاحتمال والافتراض لإلقاء أضواء جديدة على بعض المظاهر المتعلقة بالقافية كالإقواء مثلا. أليس من الجائز مثلا في قصيدة النابغة الدالية المشهورة التي يستشهدون ببعض أبياتها على الإقواء أن تكون قافيتها مقيدة في أبياتها جميعا؟ إن من شأن ذلك أن يعفينا من وقائع القصة البادية الافتعال التي يرفقونها بإقواء النابغة ويغضون - خلالها ضمنيا - من إحساسه الموسيقي، بل يجعلنا نشك فيما إذا لم تكن هذه القصة نسجت لتحجب عنا إحدى الصيغ الأخرى للكامل هي:

مُتفاعِلُنْ مُتفاعِلُنْ مُتفاعِلُنْ   مُتفاعِلُنْ مُتفاعِلُنْ مُتَفَاعي (أو فعلاتُنْ)

أو

مُتفا عِلُنْ مُتفا عِلُنْ مُتفا عِلُنْ   مُتفاعِلُنْ مُتَفَا عِلُنْ مُتْفَاعِي (مَفْعُولُن)

وعلى ضوء هذا الافتراض يكون البيتان الآتيان - وثانيهما مما استشهد به على الإقواء - على هذا الشكل :

سقَطَ النَّصيفُ ولَمْ تُرِدْ إسْقَاطه   فَتَنَاوَلَتْهُ واتَّقَتنا باليَــدْ
بمُخَضَّبٍ رخْصٍ كـأنَّ بنــانه   عَنَمٌ يَكَادُ من اللَّطَافَة يُعْقَدْ

وفي ضَرْبَيْهِمَا - على التوالي - مُزَاوَجَةٌ بين (مفعولُنْ) و(فعلاَتُنْ).

نعرف أن افتراضا من هذا القبيل يحتاج إلى تحقيق ودعم من النصوص والاستشهادات من التراث الشعري خصوصا، ولكنّا لا نظنه بعيدا عن تصور الشاعر العربي القديم وخبرته الإيقاعية.

---

(1) محمد العلمي - العروض والقافية. دراسة في التأسيس والاستدراك ص: 197 - 198.
ويمكن لمن أراد تفاصيل ما استدركه الأخفش على الخليل أن يعود إليها في هذا الكتاب القيم. وبالضبط في الفصل الأول من الباب الثالث.

وعلى الرغم من أهمية الإضافات التي أضافها الأخفش إلا أنها ظلت محكومة بمنظور معياري لا يفوته أن يبين الحدود التي لا ينبغي تجاوزها لاعتبارات دينية أحيانا، وقد مر معنا سبب رفضه لمشطور الرجز ومنهوكه. أو لاعتبارات قلة الذيوع أو ما يسميه شذوذا.

ولعل اسماعيل بن حماد الجوهري (393 هـ) كان أكثر جرأة في ما استدركه على الخليل وغيره من العروضيين تنم عن اقترابه من الفاعلية الشعرية وتحرره نسبيا من تحكم النموذج. يتجلى ذلك في رفضه لتقسيم الجوازات إلى زحافات وعلل، والاكتفاء بمصطلح الزحاف فقط، ورفضه أيضا تحديد مواقع الزحاف في الأعاريض والضروب فقط معتبرا «أن ذكر الأعاريض والضروب في البحور مشغلة عظيمة قليلة الفائدة»(1) أي أن الزحاف يمكن أن يلحق جميع التفاعيل التي يتكون منها البيت (ربما كانت هذه هي الصورة التي رأيناها في قصيدة عبيد بن الأبرص السابقة). وأجاز زحافات كثيرة كان الخليل يرفضها. بل لعله - حسب محمد العلمي - يجيز أن يجتمع في القصيدة الواحدة أعاريض وأضرب مختلفة. وإذا صح ذلك، سيكون في هذه الإجازة اعتراف بعدم لزوم مبدإ التناظر الصارم الذي تشبث به النقاد والبلاغيون والعروضيون شرطا لسلامة البيت عروضيا. ولعل نظرته المتميزة هذه إلى الزحاف هي التي حدت به إلى تقليص عدد البحور إلى اثني عشر بدلا من ستة عشر، وذلك بإدخال السريع في البسيط، والمنسرح والمقتضب في الرجز، والمجتث في الخفيف. وتعليله لذلك أن «كل بيت ركب من مستفعلن فمن الرجز هو، طال أو قصر، وكل بيت ركب من مستفعلن فاعلن فهو من البسيط طال أو قصر»(3).

إن ما استدركه الجوهري على الخليل أو خالفه فيه كثير، وليست غايتنا هنا استقصاءه ولا التعرض بالتفصيل لكل من استدرك على الخليل لأن ذلك سيدفعنا في اتجاه التأريخ للعروض العربي أو يبعدنا في اتجاه الوصف المجرد للجزئيات مما ليس مجاله هذا الفصل. وحسبنا هنا الاكتفاء ببعض الأمثلة والنماذج الدالة، والإشارة إلى أن جميع المحاولات التي استدركت على عمل الخليل ما فاته تنطوي على اعتراف ضمني بأن الشاعر هو المرجع الأول والأخير وليس المعيار الجامد المفروض من الخارج، وهذا يستدعي أن يظل باب الاجتهاد في هذا الصدد مفتوحا للشعراء لا مضطرين ولكن مدفوعين بحوافز الإبداع.

---

(1) نفسه، ص: 242. ولمزيد من التفاصيل حول ما استدركه الجوهري يمكن مرة أخرى العودة إلى الفصل الثالث من الباب الثالث من الكتاب ابتداء من ص: 239.

(2) نفسه ، ص: 243 .

(3) نفسه ، ص: 246 .

ذلك هو الانطباع الذي يرسمه الجوهري في أذهاننا، انطباع عن رجل أميل إلى الاقتراب من فهم المسار الإيقاعي المتعرج الذي تقطعه العملية الشعرية، مبتعدا عن تحكم المعيار الذي صاغه من قبله.

يقدم الجوهري مفارقة بالمقارنة مع الصورة التي يقدمها الكثير من النقاد والبلاغيين كالآمدي وابن رشيق وقدامة وعلي بن عبد العزيز الجرجاني والسكاكي والقرطاجني الذين كانوا ينظرون إلى «الزحافات» كحالات سالبة لا كاحتمالات إيقاعية ممكنة، ولذلك تكثر نعوت الاستقباح والاستهجان والشذوذ الذي لا ينبغي القياس عليه. ولا يقتصر الأمر على الزحاف بل يجاوزه إلى اتخاذ موقف الرفض من بعض الأوزان. فقد رفض حازم القرطاجني بحر المضارع (مَفَاعِيلُ فَاعِلاَتُن)، ولم ير «أن شيئا من الاختلاق على العرب أحق بالتكذيب والرد منه، لأن طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتائجها» وتمنى لو أن واضعه «لم يضعه ولم يدنس أوزان العرب بذكره معها، فإنه أسخف وزن سمع، فلا سبيل إلى قبوله ولا العمل عليه أصلا»(1). إن هذا الموقف الذي يتعدى الرفض إلى إعلان الكراهية قد لا يوجد له تعليل موضوعي(2)، ولا يفهم إلا في إطار ذاتي صرف، فأن لا تعجبه التشكيلة الإيقاعية للمضارع أو غيره من الأوزان، هذا حقه بوصفه شاعرا قبل أن يكون بلاغيا. ولكن أن يدعى أن طباع العرب تأباه فما أدراه بطباع العرب؟ وهل يصح أن يضع طبعه الشخصي معيارا للقبول والرفض؟ كأننا بحازم القرطاجني ينظر إلى «المضارع» كصيغة رياضية مجردة لا كتشكل إيقاعي يدخل في نسق مركب يتضافر فيه اللغوي بالنفسي ويتفاعل فيه الذاتي بالموضوعي.

على أن موقفا من هذا القبيل غير قاصر على القدماء، فقد وجدنا من النقاد المعاصرين من لا يدع فرصة تمر دون أن يعلن «نفوره» من هذه الصيغة الوزنية أوتلك بدعوى عدم استساغة الأذن لها. ولا ندري - أو بالأحرى لا يعرفنا هو - ماهي هذه الأذن المطلقة التي يصح أن تكون معيارا متعاليا على الزمن. ينطبق هذا الوصف على حالة إبراهيم أنيس في كتابه «موسيقى الشعر» الذي سنستمد منه بعض الأمثلة الدالة.

في معرض حديث إبراهيم أنيس عن «البسيط» أشار إلى أن العروضيين يذكرون أن

(1) حازم القرطاجني - منهاج البلغاء وسراج الأدباء - تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة. دار الغرب الإسلامي - بيروت - الطبعة الثانية 1981 - ص: 243.

(2) يرى العلمي أن «المضارع» لا يخرج عن قوانين التناسب في تركيبات البحور التي وضعها حازم، ويرى أن رفضه له قد يكون له سبب آخر ربما كان هو «قلة ما نظمه الشعراء منه أولا، وتأثر حازم فيه برأي من سبقه كالأخفش والزجاج والمعري ثانيا». أنظر : العروض والقافية، دراسة في التأسيس والإستدراك - ص: 283.

«مُسْتَفْعِلُنْ» قد تتحول في حشو البيت إلى «مُتْفَعِلُنْ»، أما هو فيعتبر ذلك شاذا غريبا «تنفر منه الأذن ولا تكاد تستسيغه»(1)، بل إنه لا يجد حرجا في التدخل «للتصويب» كما فعل ببيت من قصيدة لسنان بن أبي حارثة المري :

ثَمَّتَ أَطْعَمْتُ زَادِي غير مُدَّخِرٍ — أهلَ المحَلّةِ من جارٍ ومن جادِ

وتقطيع شطره الأول على الشكل الآتي : مُتْفَعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ

وتصويبه الذي يقترحه إبراهيم أنيس :

وثمَّ أَطْعَمْتُ زادي غير مُدَّخِرٍ — أهلَ المحَلّةِ مِن جَارٍ ومن جَادِ

وذلك حتى تتحول مُتْفَعِلُنْ إلى مُتَفْعِلُنْ(2).

ولدى استعراضه للصور الوزنية التي جاء عليها «المتقارب» ذكر صورة رابعة أشار إليها العروضيون تنتهي بـ «فَعْ» (فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعْ)(3) وعلق عليها بقوله:

«نرى من كل هذا أن النوع الرابع إن صحت روايته قد انقرض ولم يعد يطرقه الشعراء، وواجبنا الآن ألا ننظم منه»(4). لا ندري على أي أساس يصدر هذا الأمر للشعراء بعدم «النظم منه»؟ هل لمجرد أن النماذج المنظومة عليه في التراث قليلة؟ وهل يصح مبدئيا أن نجعل القدماء معيارا لذائقتنا وحساسيتنا؟ وأيهما أقرب إلى الصواب وإلى نشأة «علم العروض» إخضاع الشعر للقواعد أم استنباط القواعد من الشعر؟ على أن موقف إبراهيم أنيس المتمسك بصرامة القواعد يبدو أوضح عند اختزاله للزحافات والعلل في

---

(1) موسيقى الشعر ص: 85.

(2) نفسه ، ص: 86.

(3) بالإمكان اقتراح صيغة أخرى لنفس الصورة الوزنية هي :
(فَعُولُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ) تفعيلتان من المتقارب وتفعيلة واحدة من الهزج. مما يطرح التساؤل حول ما إذاكانت هذه الصيغة «بحرا» جديدا.

(4) موسيقى الشعر ص: 101.

كونها مجرد أخطاء وزنية ناتجة عن سوء الرواية، ولا يشك «في أنها جاءت نتيجة هذا الخطإ»(1)، وكأن هؤلاء الرواة ومعهم نقاد الشعر كانوا من الغفلة بحيث سهل أن تجوز عليهم هذه «الأخطاء» ومن ثم سيكون الخليل بن أحمد أكبر هؤلاء «المغفلين» لأنه بدلا من أن يكتشفها بوصفها أخطاء عززها بوصفها جوازات أو وجوها محتملة لصيغة وزنية أصلية وكلف نفسه عناء التنظير لها.

إن الشعراء ـ كما هو معروف ـ لم يتوقفوا عن توليد الإيقاعات عبر مختلف العصور، وهذا في حد ذاته يكفي دليلا على أن مقتضيات الإبداع هي التي تتغلب دوما على مطالب القواعد الجامدة حتى عند الشعراء الذين اعتبروا مجرد مقلدين في العصر الحديث كالبارودي وشوقي. ولا غرو، فإن الوزن «ليس أمرا مفروضا على القصيدة أو مجرد قالب تصب فيه التجربة، وإنما هو أمر مرتبط بالمبدإ المحرك للنظم الشعري ذاته. مما يؤكد أن كل تجربة شعرية تفرض وزنها الخاص كما تفرض كيفية خاصة في تشكيل الإيقاع»(2).

نعم، لم تتوقف الأوزان عن التخلق استجابة للتجربة الذاتية وحساسية العصر، في ضوء ذلك يمكن فهم القول المشهور لأبي العتاهية «أنا أكبر من العروض»، لأن أوزان الخليل ـ إذا أخذت كقواعد نهائية ـ غدت أطرا ضيقة مع الزمن لا تستوعب ما تحبل به الذات والعصر من غنى في الإيقاع. ولسنا في حاجة هنا إلى تكرار ما تفضي به المصادر من كلام عن الشعراء الذين خرجوا عن أوزان الخليل، وحسبنا إشارة سريعة ـ ولكنها في ظننا لا تخلو من دلالة ـ إلى بعض شعراء النهضة الحديثين الذين اتخذوا الأقدمين قدوة ومثالا، هؤلاء سيجدون أنفسهم ـ بحكم الممارسة ربما ـ أميل إلى الإنصات لصوت الدواخل، وأبعد قليلا عن صوت الأسلاف. فهذا إبراهيم أنيس نفسه يكتشف في ديوان البارودي قطعة من وزن مخترع «لا عهد العروضين به»(3) من أبياتها :

إمْلإِ القَدَحْ	وآعْصِ مَنْ نَصَحْ
وارْوِ غُلَّتِي	بابْنَةِ الفَرَحْ

(1) نفسه ص: 349.

(2) جابر عصفور ـ مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي ـ دار التنوير للطباعة والنشر ـ الطبعة الثانية ـ ص: 49.

(3) موسيقى الشعر ، ص: 219.، وانظر القصيدة كاملة في «ديوان البارودي»، بتحقيق وضبط وشرح علي الجارم ومحمد شفيق معروف ـ دار العودة ـ بيروت ـ 1992 ـ ص: 111 ـ 112 ـ 113 .

فالفَتَى مَتَى ذَاقَهَـا انْـشَـــرَحْ

ووزنهـا : فَاعِلُنْ فَعَلْ (أو: فَاعِلُنْ عِلُنْ) أي تفـعـيلة من المتـدراك، وأخـرى من المتقارب لحقها حذف السبب الخفيف (لُنْ ـمِنْ فَعُولُنْ).

وعثر في الشوقيات على قطعة من الوزن نفسه مطلعها :

مَــالَ واحْتَجَبْ وادَّعَى الغَضَبْ
ليت هَـاجِـرِي يَشْرَحُ السَّبَبْ (1)

أما تجاوز شوقي لما لم يسمح به العروضيون في الوزن الواحد فهو كثير ـ منه على سبيل المثال مزجه بين الرجز ومجزوء الخفيف في قصيدة واحدة كهذين البيتين:

يَا نَجْدُ خُذْ بالزِّمَامِ وَرَحِّبِ
سِرْ في رِكَا بِ الغَمَامِ لِيَثْرِبِ

فـالشطر الأول «مُسْتَفْعِلُنْ» والثـاني «فَاعِلاَتُ مُتَفْعِلُنْ». ويرى إبرهيم أنيس أن حذف النون الساكنة من فاعلاتن في المجتث «لم يقل به أهل العروض»(2). (*)

---

(1) انظر القصيدة كاملة في باب الوصف من "الشوقيات" ـ المجلد الأول ـ الجزء الثاني ـ دار العودة ـ بيروت 1988 ـ ص: 14 ـ 15 ـ 16 ـ 17 . وهي تحتوي على سبعين بيتا.

(2) نفسه ص: 223. الظاهر أن إبراهيم أنيس ربما وقع في الخلط. إذ لا وجود للمجتث هنا. فالمجتث يبدأ ب «مستفعلن» وليس ب «فاعلاتن».

(*) بنينا الملاحظة السابقة على الصورة التي نقل بها د. إبراهيم أنيس البيتين في كتابه «موسيقى الشعر». إلا أن الأستاذ محمد العلمي نبهنا خلال المناقشة مشكورا إلى أن هذه الصورة غير مطابقة للأصل. وعند رجوعنا بالفعل إلى مسرحية «مجنون ليلى» وجدنا البيتين ـ مع بقية الأبيات ـ على الترتيب الآتي :

يَـا نَجْدُ خُذْ بالزِّمَامْ وَرَحِّبِ
سِرْ في رِكَابِ الغَمَامْ لِيَثْرِبِ
هَذَا الحُسَيْنُ الإِمَامْ ابْـنُ النَّبِي

إن مثل هذه المحاولات ليست في نظرنا دليلا على مجرد الرغبة في المخالفة والخروج المجاني، أو على جهل بالقواعد أو قصور في تطبيقها، بل على الاستجابة لهاجس إبداعي ملح. يمكن أن نضم إلى هذه المحاولات حتى النظم على أوزان أهملت، وإهمال أوزان عرفت اطرادا في النظم عليها. فقد لاحظ إبراهيم أنيس ميل شوقي إلى النظم على «الكامل» وعزوفه عن «الطويل»، وتعجب من نظمه على «المقتضب» «ذلك الوزن الذي أنكره الأخفش، والذي لم نعثر له في شعر القدماء على أمثلة صحيحة النسبة»(1).

ولا نظن أن هناك داعيا للتعجب، فالشاعر في الأغلب الأعم لا يتقصد قصدا، وعن إصرار

= هذا الترتيب يمنح للوزن هنا أوجها، لاسيما في الأشطر الأولى. وهذه الأوجه جميعها - في ما نظن - بعيدة عن تصور د. إبراهيم أنيس. فإذا اعتبرنا الروي في الأشطر الأولى ساكنا - وهو كذلك في طبعة المكتبة التجارية الكبرى بمصر - كانت هذه الأشطر إما من مشطور البسيط مع تذييل «فاعلن» فتكون الصيغة العروضية هي: (مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلاَن)، أو صيغة للمنسرح: (مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُلاَتْ). وفي الحالتين يكون إبراهيم أنيس بعيدا عن الصواب في تشخيص وزن الأبيات. ويكون شوقي قد خرج على المعيار العروضي بتذييل العروض في مشطور البسيط، والجمع بينه وبين منهوك الرجز، أو بين المنسرح ومنهوك الرجز. ربما يعترض معترض بأن شوقيا هنا كان يلتفت إلى مجزوء البسيط في الاحتمال الأول، أو المنسرح كاملا في الاحتمال الثاني. ولم يزد على أن باعد بين تفعيلتي الحشو والعروض. هذا الاعتراض يرده اختيار الشاعر لوقفات عروضية بعينها ورسمها للقارئ وتقسيم الأبيات صدورا وأعجازا بناء عليها، هذا إضافة إلى أن السكون الجاثم فوق الروي يحول دون هذا التصور.

أما الحالة التي قد يكون فيها د. إبراهيم أنيس على صواب، فهي حالة تحريك الروي في هذه الأشطر بالكسر (بالزِّمَامِ - الغَمَامِ). عندئذ - ووفق الترتيب الأصلي للصدور والأعجاز - تكون الأشطر على وزن المجتث: (مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلاَتُنْ). غير أن هذا الاحتمال يدحضه الإقواء الذي سيصيب البيت الثالث: (هذا الحسينُ الإمَامُ). على أن ورود الأبيات التالية ساكنة الروي:

النّورُ في البيد زَادْ	حـتّى غَمَرْ
أحدُ الحَيافي الوِهَادْ	أحْدُ القَمَرْ
أحدُ جَمَال البَوادْ	زيْنَ الحضَرْ
	ابن النبيْ

لا يدع مجالا للشك في أن الروي ساكن لا متحرك، ويقوي من شأن وصفنا السابق، مما يعطي صورة واضحة عن المرونة التي كان شوقي يتعامل بها مع العروض على الأقل في شعره المسرحي.

(1) نفسه ص: 221.

مسبق أن ينظم في وزن بذاته، فلا «يختار الطويل مثلا، ولكن كلماته هي التي ترسم له إيقاعها الذي يؤطرها، ولا ينطلق من خطاطة نظرية ثابتة مسبقا، وإنما من متطلب عام يقضي بتنسيق خطابه وفق تركيب عروضي معين (...) وهذا ما يجعل منه شاعرا بشكل فطري. إنه يفكر تحت إيقاع البيت الأول، والكلمات تتوارد وتنتظم من تلقاء نفسها في هذه الصيغة العروضية التي ارتضتها، أو تكون مرفوضة، وتقترن بالجمل في أسطر أو تتعدل»(1). هذه الصفة غير العامدة لاختيار الوزن تنطبق أيضا على الانحراف عن الصيغة الوزنية المفترضة كمعيار، «فلا وجود لشاعر يمتلك وعيا بأنه يخرق قاعدة وهو يلجأ إلى الصيغ (العروضية) المنحرفة»(2)، غير أنه بالإمكان أن ندخل تعديلا على الفكرة السابقة يتلخص في كون الشاعر قد يعي قيامه بالانحراف ولكن في مرحلة تالية تشبه الصحوة من حلم، وإقراره «بالانحراف» وإصراره على عدم «تصحيحه» وفقا لمطالب النموذج المعياري دليل آخر على تأكيد إرادته واختياره.

✲ ✲ ✲

وقفنا في الصفحات السابقة على خاصية الفصل بين الوزن والمكونات الشعرية الأخرى التي طبعت التراث النقدي والبلاغي بل حتى أبحاث بعض المعاصرين مما قوى النزعة المعيارية وعززها. في حين أن بيت الشعر كما يقول تينيانوف «يظهر لا كتآزر بين عناصره ولكن كصراع بينها»(3).

من هذه الزاوية ـ زاوية الصراع أو التفاعل بين مكونات البيت ـ يكون الوزن محرضا على انتهاك اللغة، به تخلع اللغة لباسها المألوف لتدخل في طقس آخر مختلف، ويكون الوزن أيضا استفزازا لطاقات اللغة الأخرى التي لم تجرب، تلك الطاقات التي تظل محجوبة بالاستعمال العادي النفعي. الوزن بهذا المعنى حافز وليس مجبرا، به يسافر الشاعر من منطقة لغوية يعرفها إلى مناطق مجهولة فيها. وإذا عكسنا الأمر كان التركيب

---

(1) جمال الدين بن الشيخ POETIQUE ARABE. ESSAIS SUR LES VOIS D'UNE CREATION EDITIONS ANTHROPOS - PAGE: 243

(2) نفسه.الصفحة نفسها.

(3) IOURI TYNIANOV - LE VERS LUI-MEME. 10-18 UNION GENERALE D'EDITIONS P.53.

والدلالة حافزين على اكتشاف مناطق إيقاعية مجهولة ما دامت الألفاظ - إضافة إلى ما تمتلئ به من دلالات - أنساقا صوتية تقود الشاعر - أو يقودها - بوحي من تجربته المعقدة وحاجته الفنية والتعبيرية إلى انتظام إيقاعي خاص. ولو كانت الصيغة العروضية الجاهزة وحدها كافية بوصفها نوعا من أنواع التحكم في الانتظام الزمني / الصوتي في الشعر لما وجدنا الشعراء يبحثون عن صيغ أخرى للإيقاع داخل إطار الصيغة العروضية الجاهزة ذاتها كالتجنيس والترصيع وأشكال التقفية الداخلية، فهل نعتبر هذا الإصرار من الشاعر في تقييد خطابه بقيود إضافية دليل عجز وقصور أو دليل اقتدار واختيار(1)؟

إن الوزن والقافية عندما قلنا إنهما يستفزان في اللغة طاقاتها الأخري ويحرضان عليها فإن أحد مظاهر هذه الطاقات المجاز، وهذه الفكرة ليست غريبة تماما عن التراث البلاغي العربي، فقد اقترب منها عبد القاهر الجرجاني عندما كان يتحدث عن السجع، ولكن ما يفهم من حديثه أنه يضع المسألة في نطاق اضطرار منشئ الخطاب المسجع لا في نطاق حريته الكاملة في إدارة الصراع بين الدلالة من جهة والتماثلات الصوتية من جهة أخرى يقول:

«وذالك أنه صعب عليك أن توفق بين معاني تلك الألفاظ المسجعة وبين معاني الفصول التي جعلت أردافا لها فلم تستطع ذلك إلا بعد أن عدلت عن أسلوب إلى أسلوب أو دخلت في ضرب من المجاز، وأخذت في نوع من الاتساع»(2).

---

(1) أورد د. محمد العمري - في إطار حديثه عن التضمين بيتي النابغة في ص: 36.

وَهُمْ وَرَدُوا الجفار عَلَى تَميمٍ	وَهُمْ أَصْحَابُ يَوْمِ عُكَاظَ إنِّي
شَهِدْتُ لَهُمْ مَوَاطِنَ صَادِقَاتٍ	وَثِقْتُ لَهُمْ بِحُسْنِ الودِّ مِنِّي

وعلق عليهما قائلا في ص: 261 - 262.

«هل يمكن التسليم بسهولة بأن النابغة لم يجد حيلة إيغالية أو تتميمية لتلافي التضمين في البيتين (...) ألا يتعلق الأمر في واقعه بحاجة أسلوبية أحسها الشاعر، أقلها تأكيد العنصر اللغوي المعزول عن بقية التركيب (إني) وذلك بإيقاع نبر القرار عليه؟». أنظر د. محمد العمري. تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر - الدار العالمية للكتاب، الطبعة الأولى 1990، ص: 261 - 262.

ويمكن أن نضيف إلى «الحاجة الأسلوبية» التي تحدث عنها د. العمري، حاجة صوتية - جمالية لعلها تتمثل في هذا الجرس الخاص بالنون المشددة المكسورة في آخر بيت يخلو من هذا الصوت. فجاء شبيها بالمنبه أو الجرس الذي يأتي عقب مجموعة مختلطة من الأصوات.

(2) عبد القاهر الجرجاني - دلائل الإعجاز - دار المعرفة - بيروت، 1978 تصحيح وتعليق: محمد رضا ص: 49.

إذا غضضنا الطرف عن طابع الإجبار الذي يطبع رؤية الجرجاني للموضوع، والذي تدل عليه بوضوح جملتا «صعب عليك» و«فلم تستطع»، سنجد في هذه الفقرة وصفا للصراع والتفاعل بين الدلالة والسجع بما هو شكل من أشكال الإيقاع، يمكن تعميمه ليشمل القافية في الشعر. هذا الصراع يؤدي ـ حسب الجرجاني ـ إلى مظهرين اثنين :

1 ـ مظهر تركيبي، وذلك بالعدول عن أسلوب إلى أسلوب كالخروج من الخبر إلى الإنشاء أو العكس، أو تبادل المواقع النحوية بالتقديم والتأخير مثلا..

2 ـ مظهر دلالي يتم فيه عدم احترام الدلالة الوضعية عن طريق الإبدال، أي بعكس محور الاختيار على محور التركيب كما يقول ياكوبسون، وخرق قواعد الانتقاء. وكلا المظهرين مجاز بمفهومه العام.

ولعله من الطريف أن نجد لهذا الكلام ـ كلام الجرجاني ـ ما يشبهه عند جون كوهن، الذي يرى أن الشاعر يكون أمام ضغط ذي بعدين : بعد دلالي يتمثل في اختيار المعجم المناسب للتعبير. والشاعر هنا وغير الشاعر على حد سواء أمام هذا الضغط. وبعد صوتي ـ خاص بالشاعر دون باقي مستعملي اللغة ـ ويتمثل في اختيار الدلائل الأكثر تماثلا من الناحيةالصوتية(1).

غير أن تحليل جون كوهن لا يخلو من نوازع معيارية بالابتعاد عن النصي واللجوء إلى محاكمة النوايا. يقول :

«قد يحصل للشعراء الممتازين أن يحرفوا المعنى استجابة لمتطلبات نظم الشعر. وقد رأينا أن فاليري كان يعيب على بودلير قوله :

]الخادمة ذات القلب الكبير التي كنت تغارين منها
والتي تنام نومها (الأبدي) تحت مرج متواضع[

والصحيح أن الناس لا يدفنون عموما تحت المروج»(2).

(1) J. COHEN. Structure du langage poétique-CHAMPS-FLAMARION 1966-P.87

(2) نفسه، ص: 88

La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse
et qui dort son sommeil sous une humble pelouse.

إن فاليري ومعه جون كوهن يتركان الممارسة النصية كمعطى ملموس وقائم بالفعل ليراهنا على شيء لا دليل عليه، على معنى «أصلي» مفترض، وإلا فكيف نستطيع الجزم بأن قصد الشاعر الأول كان خلاف ما هو عياني بين أيدينا؟ لو أخضعنا كل تعبير مجازي لنوايا ومقاصد نتوهمها أو نفترضها لما اعترفنا بوجود المجاز البتة.

إن هذا الاعتراض لا يتعارض مع قولنا السابق بالتفاعل بين الدلالة والإيقاع الذي يحرض فيه الوزن والقافية على المجاز لأن الألفاظ أو المعاني الأصلية التي تم العدول عنها تتلاشى وتغيب. ولو حضرت القرينة فالإحالة تكون على أساس التأويل النصي لا على محاكمة النوايا.

وإذا كان فاليري وكوهن ينظران إلى الصِّراع بين المعنى والقافية في بيت بودلير نظرة سلبية مادام فاليري رأى ذلك معيبا وأقره عليه كوهن، فمن الطريف أن نجد مرة أخرى مثيلا لهذا الموقف في التراث العربي لكن مع فارق في النظرة. فقد أورد أسامة بن منقذ في «البديع في نقد الشعر» تعليقا لأبي العلاء المعري على بيت للمتنبي نقلا عن «اللامع العزيزي». ولأهميةالتعليق نورده هنا كاملا :

«ذكر الشيخ أبو العلاء أحمد بن سليمان المعري في كتابه المعروف باللامع العزيز في ديوان المتنبي في قوله :

يَــرُدُّ يــداً عن ثَـوْبِـهَا وَهْوَ قَادرٌ ... ويَعْصِي الهَوَى في طَيْفِهَا وَهْوَ رَاقِدُ

قال : أوجبت عليه الصناعة أن يقول: يرد يدا عن ثوبها وهو مستيقظ فلم يطاوعه الوزن، فلم يخرج عن الصنعة قوة منه وقدرة ، فقال : قادر، وهو عكس راقد في الصورة والمعنى،أما في الصورة فهو من جناس العكس. وأما في المعنى فإن الراقد عاجز، وهو ضد القادر فتم له الطباق صورة ومعنى. وهذا من الأفراد الأفذاذ»(1).

يتبين بوضوح من هذه الفقرة التشابه بين ما قام به فاليري وما قام به المعري. فكلاهما قرأ بيت صاحبه في ضوء علاقة الصراع بين الإيقاعي والدلالي، وكلاهما انطلق

(1) أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تحقيق د. أحمد أحمد بدوي ود. حامد عبد الحميد. ومراجعة ذ. إبراهيم مصطفى ـ وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ص: 175.

في اكتشاف بؤرة الصراع من محاكمة النوايا و«المقاصد الأصلية» التي أدى عجز الشاعر عن أدائها بسبب ضغوط إيقاعية مجبرة إلى الانحراف عنها. غير أنه فيما يُقَوِّمُ فاليري بيت بودلير تقويما سلبيا وينعته بالعيب لأنه ربما لم يتصور في البيت دلالة مبنية بناء جديدا نجد المعري يفعل العكس، إذ يعتبر أن المتحقق والمنجز في بيت المتنبي أفضل من المفترض، بعبارة أخرى استحق المتنبي في نظر المعري الفضل والتفوق كله لأنه بعد أن هدم النسق الدلالي الأصلي (أو المفترض في نظر المعري أنه أصلي) تمكن من أن يبني بدله نسقا آخر أرقى من الناحية الفنية. وبذلك يرد المعري للمتنبي ما سلبه منه في بداية الفقرة ـ وهو قدرته على تطويع الدلالة «الأصلية» للوزن ـ أضعافا في نهاية الفقرة إذ ينعت فعله بفعل «الأفراد الأفذاذ» ويرى عجزه قد تحول إلى «قوة وقدرة» وعلامة من علامات العبقرية.

ومع ذلك فإن هذا النوع من التحليل الذي يتحول عن النصي المنجز الملموس إلى مقاصد قبلية موهومة لا يخلو من محاذير قد يكون المعنى نفسه من بين ضحاياها. فلو تأملنا بيت المتنبي على ضوء فرضية المعري القاضية بأن الكلمة الأصلية التي تعرضت للإبدال هي «مستيقظ» سنجد بأن هذه الكلمة لو قدر لها ـ جدلا ـ أن تستجيب لمقتضى العروض لجنت كثيرا على المحور الرئيس الذي يدور عليه معنى البيت وهو العفة والنزاهة. وهما لا يبرزان بوضوح إلا مع وجود القدرة. والقدرة قد تم التعبير عنها مرتين : مرة بشكل مباشر في الشطر الأول، وأخرى بشكل غير مباشر في الشطر الثاني : (يعصي الهوى)، وهي تستمر معه حتى في حالة النوم التي من المفروض أن يتحرر فيها اللاشعور من الرقابة، فيتحكم في غرائزه عندما يلوح له طيفها. وفي ذلك أوج القدرة والعفة معا. ومن ثم كان وجود كلمة «قادر» ضروريا ولا يمكن أن تؤدي «مستيقظ» بدلا منها وظيفتها الدلالية. نعم، يمكن أن نرى ـ إذا انتهجنا نهج المعري ـ بأن «مستيقظ» أو «يقظان» قد حذفت وليست بديلا ل «قادر». وقرينة حذفها هي سياق الشطر الثاني الذي يتحدث عن الطيف والرقاد. وعلى ذلك يكون التأويل الذي نظنه صحيحا هو الآتي :

يرد يدا عن ثوبها وهو قادر (خلال اليقظة، أو يقظان، أو مستيقظا، أو نهارا...)

حيث يكون موقع «قادر» قارا ثابتا، أما الباقي فهو الحقل الدلالي الغائب الذي يتحدد حضوره ـ أو بالأحرى استحضاره ـ عن طريق التقابل بينه وبين حقل «الرقاد» في الشطر الثاني.

* * *

لقد حاولنا في هذا الفصل أن نعرض لمواقف النقاد والبلاغيين والعروضيين من التجاوزات العروضية وربطها بتصورهم للضرورة الشعرية. واتضح لنا أن الوزن ظل عموما عالما مستقلا بذاته عن باقي المكونات الشعرية الأخرى، وأن النظر إليه مستقلا أدى إلى تصور ما يقع فيه من تجاوز وخرق عيبا أوخطأ إن تم خارج نطاق المسموح به عروضيا بل إن كثيرا من الزحافات التي تجوز في نظر العروضيين نظر إليها بعين القبح والسماجة من قبل النقاد والبلاغيين. وخلصنا إلى ضرورة النظر إلى هذه المكونات في صراعها وتفاعلها، إذ «في الشعر توجد الحرب دائما»(1). ومن ثم كان الخرق والانحراف شاملا يلحق جميع المكونات بما فيها العروض فـ «ليس الوزن هو الذي خلق الشعر، وإنما الشعر هو الذي أوحى بالوزن»(2). غير أن مجموعة من الأسئلة الهامة ستظل الإجابة عنها معلقة. فهي في تقديرنا بحاجة إلى بحث مستقل، ولكن إثارتها لا تخلو في حد ذاتها من أهمية وهي - مثالا لا حصرا - لماذا تحظى أوزان بإقبال الشعراء في مرحلة، ثم تتقلص أو تختفي في مرحلة أخرى؟ لماذا تهمل صيغها الطويلة - حتى لا نقول الكاملة - ويكتفى بمجزوءاتها؟ وما الدوافع - الخفية أو الظاهرة - التي تدفع الشعراء في اتجاه اكتشاف تشكلات وزنية جديدة، أو استساغة انتهاكات عروضية لم تكن من قبل مستساغة؟

لقد كان الناقد القديم - في الغالب - يريح نفسه من عناء طرح مثل هذه الأسئلة، فيهرع إلى النموذج الجاهز يستمد منه الحكم والخلاص، كما فعل ابن رشيق مع أصحاب المخمسات والمسمطات :

> «وقد رأيت جماعة يركبون المخمسات والمسمطات ويكثرون
> منها، ولم أر متقدما حاذقا صنع شيئا منها، لأنها دالة على عجز
> الشاعر وقلة قوافيه وضيق عطنه»(3).

يقال إن تبدل الحساسيةوتغير الذوق وراء ظاهرة التحولات الإيقاعية بل وراء كثير من مظاهر الحياة الاجتماعية من أكل ولبس وغناء وعمران وعادات... ولكن تبدل

---

(1) HENRI MESCHONNIC - Critique du Rythme - Anthropologie historique du langage . VERDIER - 1982 P. 9.

(2) جمال الدين بن الشيخ، Poétique Arabe مذكور ، ص: 709.

(3) ابن رشيق - العمدة - الجزء الأول ص: 182.

الحساسية وتغير الذوق يحتاجان بدورهما إلى النبش في العوامل والأسباب الفاعلة فيهما، والعوامل والأسباب التي تفعل فعلها في إعادة هندسة الذات الجمعية.

مرة أخرى نقول إننا ـ أمام هذا الإشكال ـ لا نملك إلا الاكتفاء بطرح الأسئلة وتحريض المخيلة، إلى أن يتيسر الخوض فيه ـ في بحث مستقل ـ بالشكل المطلوب الذي يستحقه.

القسم الثاني

خطـــاب البلاغـــة

الفصل الأول :
بين الاعتبار الاضطراري والاعتبار البلاغي

حاولنا في الفصول السابقة أن نعرض لتصورات القدماء حول ما أسموه بـ «الضرورة الشعرية» ومواقفهم منها، كاشفين ـ بقدر الإمكان ـ عن خلفياتها موضحين بعض التناقضات التي تكتنفها. وكان الفصل المعقود حول التجاوزات العروضية بمثابة الحلقة الأخيرة في هذا العرض، لأنه ـ وكما بينا ذلك في موضعه ـ بالكشف عن التجاوزات الوزنية التي لا تحفل بالمعايير العروضية التي سطرها العروضيون، نكون قد وصلنا إلى خلاصة بسيطة مفادها أن الكلام الشعري بما هو مستوى آخر من الكلام، تفرض طبيعته الخاصة مخالفة ما قام في أذهاننا من معايير ترسبت فيها بحكم العادة التي درجنا عليها من جراء ممارسة الكلام النفعي الذي ليست وراءه من غاية غير إقامة الاتصال والتفاهم بين الأطراف المشاركة في عملية التواصل، سواء ظل هذا التواصل في مستواه البسيط المرتبط بتلبية الحاجات اليومية البسيطة كطلب «جوردان» لخفه، أو ارتقى إلى مستوى التعبير عن أفكار دقيقة كما في المؤلفات العلمية والفلسفية مثلا، وأن هذه المخالفة عملية شاملة تلحق جميع مكونات هذا الكلام، وأن «ليس في الشعر غير الحرب». فالعروض عندما يشن الحرب على اللغة قد يستفزها دلاليا ويرغمها على أن تبوح بما لا تبوح به وهي في حالة استرخاء. وقد تشن الدلالة الحرب على العروض فتسفر عن ميلاد حركة إيقاعية جديدة أو وزن جديد، على أن هذه الحرب لا تبدو عيانا للمتلقي إلا من خلال التركيب الذي قد لا يخلو بدوره من آثارها فتتغير أحيانا مواقع الكلمات ووظائفها النحوية المعتادة وتتحصن في مواقع غير مألوفة. إنها حرب بالمعنى الإيجابي لأنها تسفر في النهاية عن بناء جديد لا عن خراب كما هي عادة جميع الحروب.

لقد انتهينا ـ باختصار ـ منطقيا إلى نفي الضرورة الشعرية ودحض التصور الشعري القائم على أساسها. وهذا يقتضي أن نضع ما وسموه بالضرورة في موقعه الملائم، وحقله الطبيعي. وإذا اخترنا له حقل البلاغة فلن نفعل شيئا غريبا، بل ربما سنعيد للكلام حول الشعر تجانسه وانسجامه. وحتى يكون حديثنا واضحا سندعمه بالملاحظات الآتية متممين بها وواصلين عملا بدأناه في الفصول السابقة :

1 ـ لا تخلو بعض كتب التراث العربي من التردد بين اعتبار بعض الاستعمالات اللغوية الخاصة مجرد ضرورة شعرية، واعتبارها استعمالات بلاغية تحظى تبعا لذلك بمصطلح معين، من الأمثلة على ذلك ما ورد عند ابن رشيق في العمدة في «باب الإشارة» حين قال :

«والإشارة من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة، تدل على بعد المرمى، وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز والحاذق الماهر»(1). ويضرب من بين ما يضرب من أمثلة مثلا لها بقول نعيم بن أوس :

إنْ شئْتَ أشْرَفْنَا جَميعًا فَدَعا
اللّـَه كُلّ جُـهْـدَهُ فَأسْمَعَـا
بِالخَيْـرِ خَيْـراً وَإن شَـراً فـآ
ولا أُرِيدُ الشّرّ إلاّ أنْ تـــآ (2)

إن كلام ابن رشيق السابق بالغ من الوضوح درجة تعفينا من التعليق عليه، ومع ذلك نريد أن نلفت الانتباه إلى صنيع ابن رشيق مع هذا اللون من الاستعمال اللغوي، فهو ـ بادئ بدء ـ أدخله ضمن مجال بلاغي ومنحه تسمية هي «الإشارة» التي هي شكل من أشكال الكناية، ومنها التلويح والتعريض وما جاء منها على شكل تشبيه، ومنها الرمز واللغز واللمحة واللحن والتعمية والحذف والتورية، وليست غايتنا هنا أن نناقشه في طبيعة هذا الموصوف ب «الإشارة»، ولا في الاصطلاح الواصف، ولا في تقسيماته، ولكننا

(1) ابن رشيق ـ العمدة ـ ج1، ص: 302 (مذكور)

(2) نفسه، ص: 310 ـ البيت الأول والثاني والرابع، من مشطور الرجز كما هو واضح، لكن البيت الثالث ـ كما هو وارد في العمدة ـ من مجزوء البسيط، وتحتاج التفعيلة الثانية إلى حركة على الأقل قبل «فاعلن» حتى تصبح :«مفاعلن» لينتقل البيت من مجزوء البسيط إلى مشطور الرجز، فهل يتعلق الأمر بسهو من المؤلف أم من المحقق، أم أن المسألة أبعد من ذلك، لها علاقة بصاحب الأبيات ونظرته الخاصة للعروض؟ على كل حال، لا نريد أن نعطي للأمر أكثر مما يستحق للخروج منه باستنتاجات قد تنسجم مع ما توصلنا إليه في الفصل الخاص بالعروض ولكنها لا ترضي الحذر العلمي الضروري للبحث. إذ سيرد عند ابن عصفور على صيغة أخرى.

نحب فقط أن نشير إلى أن الأبيات المذكورة جاءت نموذجا عنده لإشارة الحذف، وننتبه إلى كلمات وردت في حديثه ك «بلاغة عجيبة» و«فرط المقدرة» وهي تعبير عن الحد الأقصى الذي بلغه الإحساس باللذة الفنية لدى ابن رشيق، لا يوازيه إلا الحد الأقصى الذي بلغه الشاعر من «الحذق والمهارة والتبريز». وغني عن التبيين أن هذا يلغي الاضطرار الذي هو حالة من حالات العجز، ولا يمكن بحال أن يكون صفة من صفات «الشاعر المبرز والحاذق الماهر».

غير أن الأبيات المذكورة ذاتها جاءت عند ابن عصفور تمثيلا لضرورة الحذف(1)، وعند السيرافي تمثيلا لضرورة البدل، ونعتها بالإجحاف في قوله : «وربما حذفوا فأجحفوا، وبقوا من الكلمة الحرف منها والحرفين»(2). واكتفى القزاز القيرواني بإيراد البيتين الثالث والرابع :

بالخَيْرِ خَيْرَاتٍ وإنْ شَرّاً فَـآ
ولا أُرِيدُ الشَّرَّ إلاّ أن تَـآ

تمثيلا على جواز «الاجتزاء بحرف من الكلمة يدل على سائرها» للشاعر(3). هذا التردد بين اعتبارين: اعتبار اضطراري، واعتبار اقتداري بلاغي لا يقتصر على التباين في النظر بين مؤلفين وأكثر، بل يصيب حتى المؤلف الواحد، فقد مر معنا أن السيرافي عندما كان يتحدث عن ضرورة البدل وجد نفسه - من حيث شعر أو من حيث لم يشعر - يرتعي في حمى البلاغة، وكأنه، وقد استشعر هذا«التورط» في غير حماه، ترك الباب مواربا حين قال :«ومن ذلك وضعهم الاسم مكان الاسم على سبيل الاستعارة، وقد يجري مثله في الكلام، حتى لو أخرجه مخرج عن باب الضرورة لم يكن بالمخطئ»(4). ومر معنا

(1) ابن عصفور - ضرائر الشعر (مذكور) ص: 185 وقد ورد البيت الثالث المذكور أعلاه على الصيغة الآتية :

بالخير خيرات وإن شرا فآ .

وتبدو هذه الصيغة منسجمة عروضيا مع الأبيات الأخرى حيث تتصالح مع مشطور الرجز.

(2) السيرافي - ضرورة الشعر (مذكور) ص: 167.

(3) القزاز القيرواني - ضرائر الشعر - كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة (مذكور) ص: 232.

(4) ضرورة الشعر ص: 162 - والتشديد من عندنا.

أيضا موقف ابن عصفور من البيت المشهور :

سَأَمْنَعُهَا أوْ سَوْفَ أَجْعَلُ أمرَها إلى مَـلِكٍ أظْلَافُـهُ لمْ تَـشَقَّقِ

الوارد عنده في ضرورة البدل أيضا، حيث لاحظنا كيف ولج باب الاستعارة، وتغير موقع القبح والحسن عنده من النحو واللغة إلى الذوق الفني إذ قال: «وإنما تحسن هذه الاستعارة في الذم فاستعملها في غير موضع الذم، فقبحت لذلك»(1).

2 ـ لو تبنينا القول بالضرورة على سبيل الجدل فقط، وإقامة الحجة بالخلف، لاستغربنا لكون القائلين بالضرورة أقصوا من حظيرتها ما اصطلح على تسميته في البلاغة العربية ب «الالتفات» «أو» الانصراف». وهو كما يعرفه ابن المعتز : «انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك(2). عادا إياه من «محاسن الكلام والشعر»(3).

فلو تأملنا مثلا هذين البيتين لجميل بن معمر :

مَنَّيْتِنِي فَلَوَيْتِ مَا مَنَّيْتِنِـي وَجَعَلْتِ عَاجِلَ مَا وَعَدْتِ كَآجِلِ
وتَثَاقَلَتْ لما رَأَتْ كَلَفِي بهَا أحْبِبْ إليَّ بذَاكَ من مُتَثَاقِـلِ

وقرأناهما على ضوء الضرورة لسهل علينا القول بأن ضرورة الوزن هي التي أخرجت القول في البيت الثاني إلى ضمير الغائبة بعد أن صيغ القول في البيت الأول صياغة المخاطبة. ولحكمنا تبعا لذلك على الكلام بفقدان التسلسل والانسجام الذي يحققه التماثل في التصريف: غيبة أو خطابا. ولن نعدم على ذلك دليلا من سياق القصيدة نفسها، ذلك أن الشاعر سرعان ما يعود إلى الخطاب بعد ذلك فيقول :

(1) ضرائر الشعر ـ ص: 246.
(2) ابن المعتز ـ كتاب البديع ـ نشر وتعليق على المقدمة والفهارس اغناطيوس ـ كراتشوفسي 1936 ـ لندن ـ ص: 58.
(3)نفسه ، نفس الصفحة.

وأَطَعْتِ فيَّ عَوَاذِلاً فَهَجَرْتِني وَعَصَيْتُ فيك وَقَدْ جَهِدْنَ عَواذِلي

ومن الطريف ـ وقد تحدثنا خلال ملاحظتنا السابقة عن التردد بين الاعتبار الاضطراري والاعتبار البلاغي في تقدير بعض الاستعمالات اللغوية ـ أن نضيف إلى ذلك ما يلاحظ من خلط أو تناقض في تقييم بعض أشكال الالتفات. من ذلك ما جاء في «البديع في نقد الشعر» في «باب الفك والسبك»، حيث ضرب مثلا ببيتين أحدهما لزهير ابن أبي سلمى وهو :

حَيِّ الدِّيَارَ الَّتي لم يعفها القِدَمُ بَلَى وغَيَّرَهَا الأَرْوَاحُ والدِّيَمُ

وثانيهما للمتنبي وهو :

جَلَلاً كَمَا بِيَ فَلْيَكُ التَّبْرِيحُ أغِذاءُ ذا الرَّشَأِ الأغَنِّ الشِّيحُ

وعلق عليهما بقوله :

«فجمع العسف واللكنة والانفكاك، كما جمع زهير بين الفك والإكذاب»(1). غير أنه لا يلبث بعد بضع صفحات، لدى حديثه عن «باب الانصراف» أن يستشهد ببيت زهير جوارالآية الكريمة: «حَتَّى إذا كُنْتُمْ في الفُلْك وَجَرَيْنَ بِهِمْ». وهكذا كان بيت زهير في الحالة الأولى نموذجا للقبح والرداءة، ثم أصبح في الحالة الثانية ـ إلى جوار الآية ـ شاهدا على حسن وعلامة على اقتدار فني.

3 ـ ظلت الفكرة السائدة في التراث النقدي والبلاغي واللغوي عن علاقة المتكلم باللغة أنها علاقة مسطحة خالية من التوتر، وظل الإبلاغ والإفهام حجر الزاوية في تصور أي استعمال للغة. في حين أن المتكلم حتى وهو يمارس وظيفة الإبلاغ لا تخلو ممارسته من بذل الجهد في انتقاء الألفاظ والكلمات واختيار الربط الملائم بينها. وتحت ضغط مقتضيات الإبلاغ والافهام قد يلجأ إلى الحذف والإضراب والإبدال... وكثيرا ما تقعد به

(1) أسامة بن منقذ ـ البديع في نقد الشعر (مذكور) ـ ص: 162 ـ 163.

اللغة ونظامها الدلائلي عن محاصرة عالمه المحيط أو عالمه الداخلي الموار بدقائق الأحاسيس والانفعالات والأفكار. فما بالك بالشاعر الذي يجعل من اللغة أداته للتعبير لا للوصف. وشتان بين الوصف والتعبير. فالأول فعل عقلي يعني بالتصنيف، والتصنيف يتجاوز ماهو خصوصي إلى العام المشترك. أما الثاني فهو عملية الكشف عن الانفعالات وإبراز ماهو فريد فيها (1). هناك إذن خزان من العواطف والانفعالات والتصورات والأحلام والهواجس اللامتناهية في جهة، وفي الجهة المقابلة مؤسسة جاهزة من الدلائل اللغوية المحدودة. والعلاقة التي يقيمها الشاعر بينهما هي علاقة اختراق ونفاذ، لا علاقة تساكن وحسن جوار. ولعله من الدال في هذا الصدد أن يكون لفظ «التعبير» مشتقا من العبور ـ والعبور اختراق ـ والعبور كذلك هو التفسير والتأويل، وهو اختراق لرموز الرؤيا للكشف عنها: (يَا أيُّهَا الملأُ أفْتُوني فِي رُؤيَايَ إنْ كُنْتُمْ للرُّؤيَا تَعْبُرُونَ) (2)/ و«عبرت الطير أعبرها إذا زجرتها» (3)، ومعروف أن الهدف من زجر الطير عند العرب كان هو محاولة اختراق الحجب، واكتناه الغيب.

ويكشف اللفظ الفرنسي EXPRESSION و EXPRIMER ـ ومعناه «العصر» و«الضغط» ـ عن هذه العلاقة «غير الودية» على كل حال بين اللغة والذات.

* * *

لعلنا بعد هذه الملاحظات نكون قد هيأنا لخطوات البحث المقبلة ما يكفي من وضوح الأفق، ورسمنا ـ إن لم نكن على زلل ـ مساره البدهي، ألا وهو وصل ما انقطع عن البلاغة باسم الضرورة الشعرية وربطه بالبلاغة من جديد وإعادته إلى حماه.

ولكن عن أي بلاغة نتحدث؟ قد يتجه الذهن بعد الصفحات التي سودناها إلى البلاغة العربية تحديدا. ولكن مثل هذا الربط ليس بالأمر الهين كما قد يبدو بادي الرأي، لأنه يقتضي إعادة النظر في هذه البلاغة إعادة شاملة تصورا ومنهاجا واصطلاحا، وهذا عمل لم يقم به ـ في حدود ما نعلم ـ أحد إلى الآن وليس مطمح هذا البحث المتواضع على كل حال.

---

(1) جابر عصفور ـ نظرية التعبير ـ محاولة للتأصيل ـ مجلة أقلام العراقية.
العدد الرابع ـ السنة الثانية ـ 10 كانون الثاني ـ 1977 ـ ص: 10.

(2) سورة يوسف ـ الآية 43 .

(3) لسان العرب (مذكور) المجلد الرابع ـ ص: 530 .

مع ذلك يظل الإشكال مطروحا بصيغة السؤال البسيط: ما العمل؟ هل ننطلق من داخل البلاغة العربية يحدونا الانتقاء فنرضى بما تُقَدِّم مرة، ونروض بالتعديل والإضافة والتطعيم ما لا يرضي مرة أخرى وكأننا نقوم بعمل ترميقي (BRICOLAGE)؟ أم ننطلق من خارجها متخذين أو متبنين نموذجا وصفيا من النماذج المطروحة من شعريات وأسلوبيات أو سيميائيات... ؟ وعلى أي صيغة من صيغها يستقر رضى الباحث وهي في حالة تطور سريع ينسخ بعضها بعضا أو يبدل المبحث الواحد بعض جلده في وقت قياسي، فإذا بالباحث اللاهث وراءها كالظّمآن خلف سراب؟

إننا نكتفي هنا بتسجيل وعينا بالإشكال، غير مدعين القدرة على اقتراح حل حاسم له، وأنى لنا ذلك، وقد شهد شاهد من أهل الميدان بأن هذه المباحث على الرغم مما عرفته من تطور، لم تؤت من العلم إلا قليلا. فقد قال «جورج مونان» :«هناك ميدان صغير، لكنه مهم جدا ومتسع جدا من حيث بعده الثقافي، وهو علم الأسلوب (...) ويقصد به مجموع الوسائل الخاصة التي تخلق ما نسميه بالاستعمال الأدبي أو الشعري أو الجمالي للغة، وذلك من خلال الطريقة التي تمتلكها هذه الوسائل في التعبير عن موقف المتكلم إزاء إرساليته وفي قدرة هذه الإرسالية على ممارسة بعض التأثيرات على الملتقي، ورغم الفورة الحالية، فإننا بدون شك ما نزال، في هذا الميدان في مرحلة من الفقر فيما يخص الحقائق الموضوعية»(1).

ولكننا مع ذلك مجبرون على الاختيار، لأنه ليس أمامنا طريق آخر، أي أننا مضطرون لركوب المغامرة في نهاية المطاف، ويكفي في المغامرة السعي ذاته وليس إدراك النجاح.

انطلاقا من ذلك نقول بدءا بأن طريقنا لن يكون هو طريق البلاغة العربية، لأن مثل هذا الاختيار سيعني الموافقة على ما تأسست عليه من معيارية بما تنطوي عليه من مفاضلة، وما تفرزه المفاضلة من أحكام للقيمة. وسيعني قصر الشعر على وظيفة واحدة هي الإبلاغ والإفهام وما ارتبط بها من إعلاء لشأن وضوح المرسلة الشعرية، وما لابس كل ذلك من نزعة تعليمية اهتمت بوضع التخوم التي لا ينبغي للشاعر تخطيها. لذلك نرى من

(1) جورج مونان ـ اللغة والتعبير ـ ضمن :«تساؤلات الفكر المعاصر» ترجمة : محمد سبيلا.
دار الأمان ـ الطبعة الأولى ـ 1987 ـ ص: 49 ـ 50.

الضروري أن نتحرك خارج حدود هذه التصورات القديمة، مستأنسين بجماعة (مو) في ما تطرحه لتحليل المرسلة الشعرية في كتابيها المعروفين: «البلاغة العامة» و«بلاغة الشعر». مستفيدين من غيرها حين يعوزنا اقتراحها أولا يقنعنا، محاولين المحافظة على ما يتطلبه البحث من انسجام في التفكير وبعد عن التلفيق. ولعلنا بهذا الاختيار نكون غير بعيدين عن حمى البلاغة في تصور جديد بعد أن خرجنا من حمى البلاغة العربية مرغمين.

الفصل الثاني :
خاصية الخطاب الشعري

لدى عرضنا لموقف التراث اللغوي والنقدي والبلاغي من الضرورة الشعرية، لم نستطع أن نتحرر في صياغته من ما يروج في ساحة النقد منذ أمد من أوصاف ومصطلحات معاصرة بالرغم من محاولة «ضبط النفس» و«تصنع الحياد»، أوصاف من قبيل خرق القواعد» و«الخروج عن الاستعمال المألوف للغة»و و«الشعر بوصفه مستوى آخر من الكلام»... من غير أن نقف عندها شارحين أو موضحين لأننا اعتبرنا أن المجال ليس مخصصا لذلك، وأن سبب رواجها وترددها الواسع هو امتلاكها لهذا الحد الأدنى المطلوب من الوضوح الذي يكفي من ثم لإيضاح الفكرة. غير أننا ـ وقد وصلنا إلى هذه المرحلة من البحث ـ مطالبون بتسجيل هذه الوقفة، وسيكون على رأس ما يستدعي الوقوف، ونحن نبحث في خاصية الخطاب الشعري، مصطلح «الانزياح» بوصفه الأكثر شهرة وترددا لتعيين هذه الخاصية، مستثمرين هنا ـ بشكل خاص ـ مناقشة جماعة «مو» لنواحيه المعرفية والإجرائية.

✲ ✲ ✲

ابتدأت جماعة (مو) وهي تعيد البحث والنظر في خاصية هذا الخطاب بمناقشة مصطلح «الانزياح» L'ECART ومعادلاته المترددة على أقلام باحثين متنوعي الاهتمامات. من هذه المعادلات على سبيل المثال : «تجاوز» Abus (فاليري)، و«انتهاك» VIOL (ج. كوهن). و«زلة» SCANDALE (بارث)، و«شذوذ» ANOMALIE (تودروف)، و«جنون» FOLIE (أراگون) و«انحراف» DEVIATION (سبيتزر)، «وهدم» SUBVERSION (ج. بيطار J. Peytard)، و«خرق» INFRACTION (م. ثيرى M: THIRY) (1). ولاحظت الجماعة أن هذه المصطلحات مع أنها تنتمي إلى معجم أخلاقي لم يبد أي واحد من خالقيها أو مروجيها أي رد فعل حيال هذا الأصل المعجمي الذي قد يوحي في المجمل الأعم أو يحيل إلى تلك النظرية التي تعتبر الفن ظاهرة مرضية، والتي كان لها صيت قوي في القرن التاسع عشر.

(1) GROUPE μ - RHETORIQUE GENERALE - POINTS - EDITIONS DU SEUIL 1982 - P. 16.

وفيما ثمنت جهد «جون كوهن» في وضع اختزال للانزياح، وإعادة بناء الجملة المهدومة، اعتبرت من جهة أخرى أن تعلقه ب «الانحراف عن المعيار» سخفا، لأن ذلك لا يخلو من خلط بين الوجه الأسلوبي بوصفه خاصية من خاصيات جمال الخطاب الشعري، وبين المخالفة المجردة للقواعد بوصفها مظهرا من مظاهر العجمة. والإشكال الذي يطرحه المعيار هو كيفية تحديده انطلاقا من معيار لانزياح سوف يغدو بدوره معيارا. هل نعتبرالمعيار هو «الطريقة الطبيعية والعادية» في الكلام؟ إذا كان الأمر كذلك، فإن سوق الخضر ـ كما يقول «دومارسي» ـ يحدث فيه من الخروج عن هذه «الطريقة الطبيعية والعادية ما لا يحدث في جلسات كثيرة بالأكاديمية، ومن ثم، لاشيء يمنع من أن تكون بائعات السمك وهن شخصيات «طبيعيات وعاديات جدا» شاعرات أصيلات(1).

من هنا يبدو أن ليس من الحصافة في شيء اعتماد ما ندعوه تجوزا ب «الكلام اليومي» أو «الكلام المألوف» أو «كلام رجل الشارع» مرجعا.

صحيح أن الخطاب الشعري يتميز عن الخطاب العلمي بتمنعه على الترجمة والتلخيص وتأبيه على قبول أي معادل كيفما كان... ولكن من أي مصدر تجيء هذه الخصائص أو هذه «البنيات المضافة» على حد تعبير "LE VIN"(2) التي يفرضها الشاعر على خطابه؟ وهل حقا هي المسؤولة عن التأثير الذي يمارسه العمل الشعري؟

قد يكون الوزن والقافية من بين أكثر هذه «البنيات المضافة» بروزا بطبيعة الحال، غير أنهما يثيران إشكال النظم الخالص، وكل مطابقة بين النظم والشعر تكون نفيا لكل جهد في التفريق بين الاثنين. ثم إن مفهوم «البنيات المضافة» ليس مقنعا لأنه يحيل إلى فكرة «المحسنات المضافة»، وكأن هناك أصلا نثريا تضاف إليه مساحيق تجميلية من أجل تحويله إلى شعر، في حين أن الطبيعة النسقية للكلام «لا تسمح بإضافة وحدات قاعدية بشكل متعمد» دون إفساد الكلام برمته.

وترى جماعة (مو) أن فضيلة المركب الاصطلاحي :«الانزياح بالقياس إلى معيار» هي إشارته إلى أن الأدبية شيء له خصوصيته، وأن اللغة يمكن النظر إليها من منظورين: منظور اشتغالها بوصفها أدبا، ومنظور اشتغالها عبر وظائفها الأخرى، أما الاصطلاح في

---

(1) المرجع ذاته ـ ص: 17.

(2) المرجع ذاته ـ ص: 17.

حد ذاته فيفتقر إلى الدقة والخصوصية العلمية مادام كل شيء في العالم يمكن اعتباره انزياحا في علاقته بشيء آخر.

ثم هل يكفي لكي يكون المرء شاعرا أن يخل باللغة أو أن ينكفئ على القواعد البلاغية مترسما خطاها؟ أليس من الممكن أن نرى مجرد غياب الوجه البلاغي في عمل شعري وجها بلاغيا في حد ذاته ومن ثم قد يكون الانزياح قائما في عدم وجود الانزياح أصلا؟ وهل بالامكان العثور فعلا على ذلك الاستعمال الغفل للغة أو على تلك الكتابة البيضاء المحايدة مادامت الاستعارات تتسلل إلى كتابات العلماء أنفسهم؟ إن مصدر سوء الفهم في هذا المركب الاصطلاحي - حسب جماعة (مو) على الرغم من اعترافها بإجرائيته - هو شقه الثاني، أي كلمة «معيار» وما تحتمله من تعدد في المعاني. فهل تنزاح الكتابة عن «ما ينبغي أن يكون» أو عن «الحالة العادية المشابهة لمعظم الحالات»(1)؟ إن المعيار - حسب الجماعة دائما - ليس حالة لغوية قارة وثابتة، فالشاعر أو منتج الأثر الناجم عن استعمال لغوي استعمالا خاصا يمنح المتلقي لهذا الاستعمال الانزياح والمعيار في الوقت ذاته، فالاستعارة مثلا «لا تلاحظ بوصفها كذلك إلا إذا أحالت إلى المعنى الحقيقي والمعنى المجازي في آن واحد»(2). ومن الناحية السيكولوجية المتعلقة بوضع قارئ الانزياح، عندما يستهلك هذا القارئ الوجه البلاغي «طازجا»، لا يحيله إلى أية درجة للصفر، ومن طبيعة الخصائص الأسلوبية في الشعر أنها إذ تمارس جاذبيتها عليه يصاب بنقص وتراخ في نشاط وعيه النقدي الكفيل بمقارنة المعطيات وتحديد مكامن الإحالة، وحتى في حالة انتقال القارئ من هذه الوضعية إلى وضعية «القارئ العالم» - أي الباحث في ميكانيزمات التحول اللغوي - فإنه سيصادف لا محالة حالات يستحيل فيها تحديد درجة الصفر أو المعيار وذلك لإحالة المرسلة إلى معان غير محدودة.

لقد تعرض مصطلح «الانزياح» عند جون كوهن لانتقادات عديدة خارج جماعة (مو)، من أهمها الملاحظات التي سجلها «أندري نييل» ANDRE NIEL على المصطلح من زاوية المعنى ولا سيما في الاستعارة. فقد جاء بعبارة لمارسيل بروست هي:

«هنا وهناك بنفسجة بمنقار أزرق كانت تدع غصنها ينحني تحت ثقل قطرة الشذى

---

(1) نفسه ص: 21 .

(2) نفسه ص: 22 .

التي تقف على تويجها»(1).

ثم عرض لتصور جون كوهن للطريقة التي يتم بها التغيير في المعنى والمراحل التي يقطعها هذا التغيير. وهكذا، ففي المرحلة الأولى كان وضع الانزياح في جملة :«بنفسجة بمنقار أزرق» على شكل :«للبنفسجة منقار» (مثل عصفور). وفي المرحلة الثانية اختزل الانزياح في :«للبنفسجة شوكة» (زهرية). ووجه اعتراض أندري نييل على هذه الطريقة هو «أنه إذا كانت كلمة «منقار» تعني «شوكة» في نهاية المطاف، فإننا نتساءل: لماذا كلف الروائي (بروست) نفسه كل هذا العناء؟ لماذا لم يكتب بكل بساطة :«بنفسجة ذات شوكةزرقاء؟»(2).

وإذا كان جواب كوهن المعروف عن مثل هذا الاعتراض هو أن الشاعر يتصرف في المرسلة اللغوية من أجل تغيير اللغة، فإن «نييل» يرد عليه بأن اللغة الفرنسية «منذ استعارة «بروست» لم تتغير مادمنا لم نقرأ في المعجم بأن كلمة «منقار» تعني «شوكة» أيضا»(3). يضاف إلى ذلك أننا إذا أعدنا قراءة الجملة مترجمين على الفور «منقار» إلى «شوكة»، فإن الأثر أو الوقع الشعري للجملة سوف يتبخر. إن القراءة الأولى والعفوية للجملة تعتبر تجربة كافية وحاسمة، لأننا قرأناها وليس في ذهننا لحظة القراءة أن تويج البنفسجة المدبب والملفوف يسمى شوكة.

وبيت القصيد عند «نييل» هو أن المعنى لم يتغير ما دمنا نجهل المعنى الآخر، وبدلا من تغيير المعني يتحدث عن ما يسميه ب «توليف المعنى» SYNTHESE DE SENS كمسؤول عن تأسيس الدلالة الجديدة، فمعاني الكلمات في الاستعارة ينصهر بعضها في بعض، ويخرج من هذا الانصهار دلالة أخرى تحمل بعض خصائص المكونات المعنوية لهذه العناصر قبل عملية الانصهار. وهكذا، فالاستعارة السابقة تعطينا ـ حسب «نييل» ـ ما يلي :

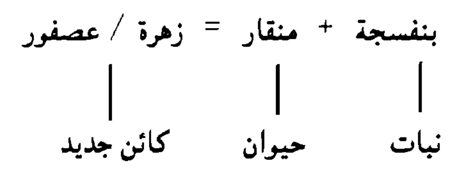
---

(1) ANRE NIEL - L'ANALYSE STRUCTURALE - ED: UNIVERSITAIRES - JEAN - PIERRE DELARGE - 1976 . P.15.

(2) نفسه ص: 16.

(3) نفسه، نفس الصفحة.





وكما يحدث في ميدان الذرة، فإن عملية الانصهار يصدر عنها مصدر جديد للطاقة، وهو ما يقابل الأثر أو الوقع الشعري المتولد عن انصهار معنيين، كانصهار معنى «بنفسجة» في معنى «منقار».

تلك بعض الانتقادات التي وجهت لمصطلح الانزياح، وعلى الرغم من وجاهتها، فإن هناك ـ في ظننا ـ حقيقة يصعب إنكارها، وهي أننا نكون أمام شيء يثير الانتباه أو يفاجئ لغويا في المرسلة الشعرية، يجذبنا إليه أو يخلخل توقعنا ويقلق اطمئناننا، ونحن لا نحس كل هذه الأحاسيس إلا بالعودة إلى معطى قبلي وجاهز نقيس عليه ونقارن به. هذا المعطى هو اللغة بوصفها مؤسسة اجتماعية ـ حسب التصور الصوسوري ـ إذ لم تصبح قابلة للتداول إلا بعد تواطؤ المجموعة المتكلمة وتعاقدها عرفيا على أدلتها والطريقة التي تنسق بها هذه الأدلة. ومع هذا المعطى يتوازى معطى آخر هو رسوخ استعمالات لغوية سائدة غدت شبيهة بأية عادة نألفها ونستسلم دون وعي لسلطانها، فتورث الاستكانة إليها الاطمئنان والإحساس بعدم خيبة التوقع.

إذن، فلنفترض أن هذين المعطيين يكونان الحالة اللغوية الأولى. وهي حالة مرنة يتدخل في افتراض تعيينها مقدار ما تبلغه الحالة اللغوية الثانية ـ المجسدة في المرسلة الشعرية ـ وما تحتوي عليه من كثافة أو شفوف من جهة، وثقافة المتلقي وخبرته ومراسه الأدبي، وكل ما يحكم تعامله مع هذه المرسلة من جهة أخرى.

ولنفترض أيضا أن الحالة اللغوية الثانية هي تحول عن الحالة الأولى أو تحويل لها كما تتحول المادة الخام بفعل التكرير والصياغة . بهذا الفهم نكون قد اقتربنا كثيرا من جماعة (مو) التي اقترحت مصطلحا عاما لوصف أشكال التحول الذي يصيب اللغة في المرسلة الشعرية على الخصوص هو: METABOLE. والكلمة ذات أصل إغريقي يعني

«التغير» أو «التبدل»(1). والمعنى نفسه تؤديه البادئة META ، التي نجدها في أوائل بعض المصطلحات الفرعية التي سوف تصادفنا في الصفحات المقبلة مثل METAPLASME و METSEMEME و METATAXE و METALOGISME...

وقد اقترحنا لمصطلح METABOLE المعادل العربي :«استحالة»، بمعنى التحول من حالة إلى حالة أو من موقع إلى موقع، مجتنبين المعادل :«تحول» الذي يؤدي المعنى نفسه لإحساسنا بابتذاله لكثرة جريانه على الألسنة والأقلام من جهة، ولارتباطه في الأذهان وفي الكتابات كمعادل للكلمة الفرنسية TRANSFORMATION من جهة أخرى، أضف إلى ذلك أن كلمة «استحالة» ليست ببعيدة عن وصف ما يحدث في الكلام ولا غريبة عنه، إذ من معانيها : العدول بالكلام عن وجهه(2).

ولعلنا في غنى عن أن نوضح أننا بعيدون هنا عن ادعاء الدقة بله الصواب، فهدفنا إجرائي قبل كل شيء، غير أنه وإن كان يقصي - أو على الأقل يعلق إلى أجل - الهم الإبستمولوجي، فهو يحاول ألا يفرط في القدر المطلوب من الحذر والحرص خشية الوقوع في العشوائية التي هي نقيصة قلما ينجو منها عمل من هذا القبيل.

غير أننا، ونحن بصدد الحديث عن أشكال الاستحالة في المرسلة الشعرية - نخال أن لابد من رفع الالتباس عن مسألة أثارتها جماعة (مو) عرضا خلال حديثها عن الانزياح، وهي: كيف نميز بين استحالة ليست إلا مجرد خطأ أو لحن في الكلام ناتج عن جهل أو علة كالحبسة (L'APHASIE) مثلا، واستحالة بلاغية ناتجة عن مقاصد فنية؟

إنه إشكال ليس بسيطا، والجواب الذي سنقترحه قد ينفعنا في إكمال بقية الأشواط من هذا البحث، ولكنه ليس بالتأكيد حلا للإشكال بالقدر الكافي من الإقناع.

سنفترض أن معيار التمييز بين الاستحالتين - الاستحالة الخَطَئِيَّة أو اللَّحْنِيَة والاستحالة البلاغية - هو السياق بمفهومه الواسع الذي يتضمن الخطاب وجنسه والتقاليد الثقافية الشارطة لكل من المنتج والمتلقي. فلو وجدنا استعمالا لغويا من قبيل : «يُصْنَعُ الفُولُ مِنَ الخَشَب» أو «يُشْرَبُ الحَدِيد» في صلب مقالة علمية تتحدث عن النبات أو المعادن، فإن السياق - وهو هنا جنس الخطاب الذي تضمن الجملتين - يوجه الذهن آليا

---

(1) انظر معجم : PETIT ROBERT - 1990، ص: 1189 على سبيل المثال.

(2) المعجم الوسيط - الجزء الأول - الطبعة الثانية - دار المعارف - 1972 - ص: 209 .

إلى تقديرهما بوصفهما جملتين خاطئتين أوْ لاَحِنَتَيْن ولا يترك له مجالا لتأويلهما خارج مطابقة الواقع الطبيعي العيني، فالفول نبات يزرع ويسقى وليس مادة مصنعة، والحديد مادة صلبة لا تشرب حتى في حالة صيرورتها سائلا بالصهر. لنقل إن هذا النوع من الاستحالة يغدو استحالة قبحية (METAMORPHOSE).

ولكن الجملتين نفسيهما لو جاءتا في نص شعري حديث، كانتا مقبولتين بل مرغوبا فيهما لإثارة الإحساس الجمالي، لأنه قائم في الأذهان أن العالم وأشياءه عندما تتحول في التجربة الجمالية إلى لغة لا يغدو العالم هو العالم ولا الأشياء هي الأشياء. إن الشعرهنا ـ بوصفه جنسا أدبيا له خصائصه ـ هو السياق الذي لم يفرض علينا المعيار ذاته عندما كنا نقرؤهما في تضاعيف مقالة علمية.

قد يقول قائل : قد لا تخلو نصوص علمية صرف من استعمالات لغوية وإن لم تبلغ مبلغ الجملتين في درجة مفارقتهما للواقع المحال إليه فإنها لا تخلو من نفس بلاغي أو شعري.

يخيل لنا أن الأمر لا يعدو أحد احتمالين :

أ ـ فإما أن العالم قد تدعوه الحاجة العلمية إلى صياغة بعض الحقائق بلغة استعارية، فتكون الاستعارة استعارة مواتا أو استعارة استعمالية في مقابل الاستعارة الإبداعية. وحتى لو افترضنا أن فيها بصيصا من الإبداع فإن انصهارها في سياق الخطاب العلمي يجردها منه ولا يدع لها غير بعدها النفعي الاستعمالي(1).

ب ـ وإما أن هذا العالم سيميل بالخطاب إلى التكلف والحذلقة ـ وهذا احتمال يبدو بعيدا ـ ويأخذ في تحليته ببعض الزخارف البلاغية المتعمدة. في هذه الحالة كذلك سيصد السياق العلمي هذه الأجسام الغريبة المقحمة، ولا يمكن اعتبارها من قبيل الاستعمال

---

(1) مثل : التعبير الطبي الشائع : «إفسال القلب» أو «إفسال الأعضاء». والمعروف أن الأصل في الفسل والإفسال يكون للنخل حيث تقلع أو تقطع النخلة الصغيرة من أمها لتغرس في مكان آخر، أو لقضبان الكرم للسبب نفسه، أو لأي جزء من النبات يفصل ثم يغرس.

ومثل «الأم الحنون أو الحانية» وتعني في التشريح الغشاء الوعائي الرقيق المؤلف للطبقة الداخلية من الأغلفة الثلاثة المحيطة بالمخ والحبل الشوكي». انظر الوسيط ج 1، ص: 27.

و«العصب الودي» في التشريح أيضا. والورم الحميد» في الطب ... إلخ.

الشعري لأن الشعر «لا يكمن في أن نضيف إلى الخطاب زخارف بلاغية» لكن الشعر يستلزم إعادة تقويم شامل للخطاب ولكل مكوناته كيفما كانت»(1).

يمكن أن نقول الشيء ذاته عن الاستعارات الموات من قبيل :«رأس الجبل». إذ سرعان ما تبعث الحياة في أطرافها من جديد إذا انصهرت في سياق خطاب شعري مادام «كل عنصر لفظي يوجد في الشعر محولا إلى صورة للغة الشعرية»(2).

غير أن كل ذلك يتوقف على الإجابة عن سؤال آخر يتعلق بمصداقية جنس الشعر نفسه ومصدر هذه المصداقية. فلقائل أن يقول ـ جدلا ـ كيف لي أن أميز ـ داخل جنس الشعر ـ بين كلام ليس في حقيقته إلا سلسلة من اللحون اللغوية، وكلام آخر له نفس الصفة يسمى شعرا «حقيقيا» ؟

لا نظن أن هناك جوابا حاسما قاطعا عن هذا السؤال، ولكن هناك مقاربة للجواب. ذلك أن الموضوع الكبير الذي يتفرع عنه السؤال هو موضوع البحث في قيمة العمل الأدبي، والشعري هنا بصفة أخص. والقيمة تفترض ـ صراحة أو ضمنا ـ وجود نموذج أصلي، قبلي يكون بمثابة «ضابط جمالي». فكيف وأين نعثر على هذا الضابط؟ معنا أم وراءنا ؟ عندنا أو عند غيرنا ؟ ذلك هو الإشكال. من الذين بحثوا فيه موكاروفسكي الذي انتهى إلى خلاصة مفادها «أنه لا يوجد ضابط جمالي. لأن ماهية الضابط الجمالي هي الخروج عليه»(3). فلو افترضنا أن هذا الضابط هو الغرابة في الأسلوب ـ أيا كان تصورنا لهذه الغرابة ـ فإن أي أسلوب له هذه الصفة لا يمكن أن يحتفظ بغرابته على الدوام إذ «يمكن للأعمال الأدبية أن تفقد وظيفتها الجمالية، ثم ربما استعادتها فيما بعد، بعد أن يغدو المألوف جدا، مرة أخرى غير مألوف(4).

إذن، ليس أمامنا إلا أن نعود ثانية ـ في محاولة للاقتراب من الجواب ـ إلى القول بأن الجنس الأدبي الذي يتم داخله إبداع ما، يمنح هذا الإبداع حماية ويحيطه بما يشبه المناعة

(1) رومان ياكوبسون ـ قضايا الشعرية ـ ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ـ دار توبقال للنشر ـ 1988 ـ ص: 60.

(2) نفسه ، ص: 60.

(3) رينيه ويليك ـ أوستين وارين : نظرية الأدب ـ ترجمة محيي الدين صبحي ومراجعة حسام الخطيب ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط2 ـ 1981 ـ ص: 256.

(4) نفسه ، ص: 256.

- ولو إلى حين - يواجه بها الشك في مصداقيته.

هذا إضافة إلى المقام أو السياق الأكبر بما هو «مجموع الشروط الاجتماعية التي يمكن أخذها بعين الاعتبار لدراسة العلاقة القائمة بين السلوك الاجتماعي والسلوك اللساني»، وبما هو كذلك «المعطيات المشتركة لدى كل من الباث والمتلقي عن الوضع الثقافي والسيكولوجي والتجارب والمعارف الخاصة بكل منهما»(1). فالوضع الثقافي المشترك بوصفه تعاقدا أوتواطؤا عرفيا مؤسسا على أعراف وتقاليد ثقافية سائدة، يوجه المتلقي نحو «الاعتراف» أو عدم «الاعتراف» - داخل الجنس الأدبي الواحد - بانتماء هذا العمل أر ذاك إليه. هذا التواطؤ هو الذي يقصي المنظومات ذات الطابع التعليمي من حظيرة الشعر على الرغم من احترامها بوجه عام للوزن والقافية ومحافظتها على «سلامة» اللغة.

من نفس المنظور قد نجد أشكالا أو أجناسا أدبية متداولة في مجتمع غير معروفة في مجتمع آخر، حتى إذا انتقلت إليه عاد إلى تواطؤاته الثقافية يحكمها معيارا، فيرفض أو يقبل. يحضرني هنا صنف من الشعر الفرنسي ظهر في القرون الوسطى يسمى LA FATRASIE (ويمكن أن نقترح له «الحشيدة» ترجمة)(2). وهو إسم اطلق على قصيدة تتكون من أبيات لا رابط دلاليا بينها. وغني عن البيان بأن شعرا بهذه الصفة لم يوجد في تاريخ الشعر العربي، ولم يكن من الممكن أن يوجد في ظل المتعارف عليه والمتواطأ من

---

(1) DICTIONNAIRE DE LINGUISTIQUE - LAROUSSE - 1973 - P.120.

(2) وتسمى أيضا FATRAS IMPOSSIBLE والتسمية مشتقة من اللاتينية FAR SURA وتعني «الملأ أو الحشد»، ومعناها المعجمي المجرد :«مجموعة مختلطة غيرمتلاحمة من الأفكار والكلمات أو الكتابات».

ومعناها الاصطلاحي :«قصيدة ذات طابع مفكك أو عبثي».

انظر : PETIT LAROUSSE 190 - P.762.

ويفترض بعضهم أن ظهور هذا النوع من الشعر ابتدأ على شكل لعبة جماعية، يقترح فيها موضوع على الحاضرين في حفل مثلا، ويطلب من كل واحد أن ينظم بيتين في أقصر مدة ممكنة، مما يجعل الوزن والقافية يدفعان بالمشاركين إلى ركوب الخلط...انظر :

HENRI MORIER: DICTIONNAIRE DE POETIQUE ET DE RHETORIQUE. PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE - 1981 - P. 479 - 480.

وإذا صح هذا الافتراض فإنه لا يزيد مسألة التواطؤ إلا توضيحا ومساندة.

فهم للشعر عند القدماء ومن دار في فلكهم. وعلى الرغم من أن بعض كتب تاريخ الأدب الفرنسي تصف هذا النوع من الشعر بأنه «أحلام ذهن مريض» فقد خصصت جماعة (مو) في «بلاغة الشعر» فصلا كاملا لتحليل قصيدة منه، محاولة أن تعيد إليها انسجامها الدلالي المُفْتَقَد، عبر البحث عن تشاكلاتها الدلالية (LES ISOTOPIES)(1).

تلك بعض الإشكالات التي تثيرها لغة الشعر حاولنا أن نعرض - منها - لما هو ألصق بموضوع البحث، وبقدر من الاختصار غير مخل - في ما نحسب - دون ادعاء منا في أية لحظة بإتيان القول الفصل فيها. وقبل ذلك - في الفصل الأول من هذا القسم - كانت لنا محاولة أخيرة لاسترداد ما درج القدماء على تصوره وتسميته ضرورة شعرية وضمه إلى خصائص الخطاب الشعري، هذا الذي يتميز بكونه «لا يتحدث عن أشياء. لأن الشعر كله موجود في الكلمات (صيغا ومعاني)»(2). بقي علينا أن نفصل القول في هذه الخصائص، وذلك ما سنفعله في الصفحات القادمة.

---

(1) جماعة (مو) بلاغة الشعر. EDITION COMPLEXE - 1977 - P. 218.

(2) جماعة (مو) البلاغة العامة - (مذكور) ص: 27.

الفصل الثالث
مستويات تمفصل الكلام الشعري

نذكر بأنه سوف تكون لنا في هذا الفصل والفصول التالية استعانة بتصورات جماعة «مو» المبثوثة في كتاب «البلاغة العامة» أساسا. ففي عملها جهد بارز أعادت به صياغة البلاغة الفرنسية. واستئناسنا بهذا الجهد لا يعني القيام بعمل مماثل يعيد صياغة البلاغة العربية - فقد سبقت الإشارة إلى أن هذا ليس مطمح هذا البحث - ولكن لأننا وجدنا فيه ما يمنح نظرتنا إلى ما يطرأ على لغة الشعر من تحولات ما تحتاج إليه من تماسك وانسجام، بعيدا عن نظرة القدماء القيمية. لكن نرى من الضروري - بدءا - أن نوضح المدلول الاصطلاحي لكلمة «بلاغة» كما قد ترد هنا :

1 - قد تستعمل «البلاغة» صفة تلحقها ياء النسب لكلمة «وظيفة» أو كلمة «استعمال» أو «وجه» (وظيفة بلاغية - استعمال بلاغي - وجه بلاغي). وهكذا تكون الوظيفة البلاغية مرادفة للوظيفة الشعرية كما وردت عند ياكبسون وصفا للغة عندما تثير انتباه المتلقي إلى ذاتها. وبما أن تسمية ياكبسون تلتقي في بعض من مدلولها مع ما كان يطلق عليه «امبر دان OMBRE DANE» من منظور سيكولوجي :«الوظيفة اللهوية»، فقد فضلت جماعة «مو» - تلافيا للبس - تسمية «الوظيفة البلاغية»(1).

البلاغة بهذا المعنى إذن طريقة في الإبداع، بما هو طريقة في استعمال اللغة استعمالا ذا «وجوه» محولةتحويلا خاصا نسميها «وجوها بلاغية».

2 - وتستعمل أيضا كلمة مفردة معرفة بالألف واللام أو صفة يلحقها ياء النسب لـ «لتحليل» أو «التفكيك» مثلا (التحليل البلاغي - التفكيك البلاغي)، وتعني مجموعة من الإجراءات التي تسعف في تفسير الوظيفة البلاغية، وفهم عمليات التحول اللغوية في الشعر. البلاغة هنا أداة للوصف والتحليل والتفسير. وهذا المعنى سوف يرافق الإجراءات التي سوف نتوسل بها لتفكيك الكلام الشعري، ابتداء من وصف تمفصل مستويات هذا

---

(1) البلاغة العامة ص : 18.

الكلام.

* * *

انطلاقا من التمفصل الأساسي للكلام إلى مستويين : مستوى الدال (الصوتي أو الغرافي)، ومستوى المدلول (المعنى)، يمكن تقسيم السلسلة الكلامية في كل مستوى على حدة إلى سلالم من الوحدات التي تتدرج في الصغر وصولا إلى الوحدة الذرية غير القابلة للتقسيم. فعلى مستوى الدال مثلا قد يصل التفكيك - تنازليا - إلى الجزيء الصوتي الذي لا يكون إلا مجرد علامة فارقة أو مائزة TRAIT DISTINGTIF. وقد يبلغ التفكيك على مستوى المدلول إلى الجزيء المعنوي LE SEME. وتجدر الإشارة إلى أن هذه الوحدات الدنيا في كلا المستويين تنتمي إلى حقل تحت - لغوي INFRALINGUISTIQUE لأنها لا تتمتع بوجود مستقل وصريح ما دامت وحدات الدلالة في الخطاب تبتدئ من المستوى الأعلى.

وهكذا، فإن عملية التحويل - أو ما اصطلحنا عليه بـ «الاستحالة» ترجمة لـ METABOLE - التي تنجم عنها وجوه بلاغية، يمكن أن تصيب الوحدات من كلا المستويين. فقد تمس الصويت بوصفه جزءا صوتيا في هيكل الكلمة، وقد تمس مقطعا، أو مجموعة مقاطع، أو كلمة برمتها أو مركبا... وتسمى هذه التحولات الخاصة بالمستوى الصوتي استحالات صوتية (*) METAPLASMES (وتتضمن أيضا الاستحالات الغرافية أي الحروف بصفتها أشكالا هندسية مطبوعة أو مخطوطة يدويا).

وعلى مستوى الدلالة قد يلحق التحول الجزيء المعنوي SEME أو الأدلولة SEMEME (أي الكلمة بصفتها تجمعا لجزيئات معنوية) فصاعدا، ويسمى ذلك استحالة دلالية METASEMEME. وقد يلحق التركيب بما هو طريقة في انتظام الكلمات والتنسيق بينها خاضعة لقواعد قبلية، ويسمى استحالة تركيبية METATAXE . وقد يمس المحتوى المنطقي للجملة فيسمى عندئذ استحالة منطقية METALOGISME .

(*) لو شئنا الاقتراب من المعنى الحرفي للمصطلح METAPLASME الذي يرتبط بالكلمة PLASTIQUE لجاز لنا أن نقترح له ترجمة : "استحالة التشكيل أو التشكل"، وتعني العملية أو العمليات التي يتحول بمقتضاها شكل الكلمة صوتيا أو كتابيا. ولكننا آثرنا ترجمته بـ "الاستحالة الصوتية" على سبيل التغليب، لهيمنة حضور الصوت على تجسده الكتابي من جهة، ولارتباط كلمة "التشكيل" بالفن المعروف من جهة أخرى.

يتناول التحليل البلاغي في مجال الاستحالات الصوتية (أو الغرافية) ما يقع في المظهر الصوتي أو الغرافي من تغير في الكلمات أو الوحدات التي هي أدنى منها. فإذا اعتبرنا الكلمة وحدة كبيرة أمكن تفكيكها إلى الوحدات الدنيا الآتية :

1 ـ المقاطع المؤلفة من الصوائت والصوامت، ومن خصائصها خضوعها لترتيب معين وملائم وقابل للتكرار.

2 ـ الصويتات (أو الحروف المكتوبة GRAPHEMES) التي يتألف منها المقطع، والتي تخضع بدورها لترتيب ملائم وقابل للتكرار.

3 ـ العلامات الفارقة أو المائزة المؤلفة للصويت، ومن خصائصها عدم خضوعها للترتيب، وعدم قبولها للتكرار.

ويهتم التحليل البلاغي في مجال الاستحالات التركيبية بالتغيرات الواقعة في بنية الجملة التي تتكون في حدها الأدنى من المركب، والمركب يتكون من وحدات لها مواقع محددة يقتضيها النحو. وقد تحتوي الجملة على مجموعة من المركبات والوحدات الصرفية الخاضعة لترتيب ملائم والقابلة للتكرار.

وفي مجال الاستحالات الدلالية يتعقب التحليل البلاغي التغير الدلالي القائم على إبدال أدلولة بأخرى، أو على تغيير جزيء معنوي في الأدلولة. وهذا يعني أن الكلمة بوصفها أدلولة، تتكون من جزيئات معنوية ذرية ليس لها ترتيب داخلي ولا تقبل التكرار. وهذا بخلاف الشيء ذاته الذي يكون مرجعا للكلمة وتكون هي مفهوما له أو تصورا، إذ من خصائصه أنه يتألف من أجزاء، ولكنها أجزاء متسقة وفق نظام خاص، وأي انقلاب يقع في هذا الترتيب يغير من طبيعة الشيء.

أما في مجال الاستحالات المنطقية فالبلاغة تتناول التغيرات التي تمس القيمة المنطقية للجملة. وهذه التغيرات كما هو واضح ليست ذات طبيعة لغوية صرف بقدرما تكون ذات طبيعة فكرية. ومن ثم، فإن معايير التصحيح تكون معايير منطقية مثل تقديم الوقائع وفق تسلسلها المنطقي، أو التدرج المنطقي في الاستدلال.

غير أن تحليلا بلاغيا من هذا القبيل لابد أن يستند إلى أدوات إجرائية، يقوم على أساسها فهم ما يجري في لغة الشعر وتحليله. فإذا كان مصطلح الاستحالة قد تردد لحد الآن، فإن ما يقتضي التوضيح هو درجة الصفرالتي تصلح معيارا تقاس به الاستحالة.

لقد سبق أن عرضنا للانتقادات التي تعرض لها مفهوم الانزياح ـ كما طرحه «كوهن» ـ من قبل جماعة «مو» بصفة خاصة. غير أنها مع ذلك لم تتجنبه نهائيا في دراستها، بل حاولت بالمقابل أن تضع له حدودا سالبة تقربه من الضبط، منها حد درجة الصفر. لكن هذا الحد بدوره ليس يسير الضبط، وتحديده يظل أقرب إلى التحديد الحدسي. فالخطاب الموصوف بدرجة الصفر ينبغي أن يكون خطابا «ساذجا» أو غفلا، وبدون صنعة خاليا من المضمرات التي تجعل طبيعته محتملة للتأويل. خطابا يكون فيه :«زيد هو زيد». مع ذلك فإن مثل هذا الخطاب البريء تماما من أي وجه بلاغي متعذر الوجود إن لم نقل مستحيله.

ومن حدود درجة الصفر حد المعنى الوحيد، وهو بمثابة توضيح أو تكملة للحد السابق، وهذا الحد هو السبيل الذي يحاول الخطاب العلمي أن يسلكه، ويظل مطمحا من مطامح العلماء لا شيئا يتحقق فعلا على مستوى المنجز، من ثم، قد يكون من الأفضل البحث عن درجة الصفر بوصفها معطى ضمنيا في الكلام لا البحث عنها قبليا. فإذا كنا نستعمل في كلامنا معاني ـ أو جزيئات معان ـ فاضلة عن مقاصدنا وليست أساسية بالنسبة إليها، فإن درجة الصفر عندئذ ستكون هي ذلك الخطاب الذي وقع فيه من الاختزال والتقليص ما جعله مكتفيا بجزيئاته المعنوية الأساسية فحسب، بحيث لو تعرض جزيء منها للحذف تلاشت كل دلالة الخطاب.

ومن هذه الحدود كذلك، الاعتماد على احتمالات ذاتية بمقتضاها تكشف الذات في الخطاب ـ على سبيل الاحتمال ـ ما يخيب توقعها فيه. من ثم تكون «درجة الصفر ـ في وضع معين ـ هي ما ينتظره القارئ في هذا الوضع»(1). غير أن تدخل الذات القارئة هنا يعني ـ من بين ما يعنيه ـ أن وقع الخطاب أو تأثيره ليس ناتجا عن تحول ما وقع فيه، وإنما في ذهن القارئ استجابة لمنبه خارجي. وهذا يقتضي تحقق بعض الشروط القبلية في الذات القارئة منها :

- معرفتها بالسنن (المعجم، النحو، التركيب)
- معرفتها بالعالم الدلالي العام (التاريخ، الثقافة، العلم...)
- معرفتها بالعالم الدلالي الخاص بالمؤلف (كتب ومؤلفات أخرى له مثلا...)

ومن حدودها احترام السنن،فكل ما ينتمي إليه كقواعد النحو والصرف ومعاني

(1) نفسه، ص: 37.

الكلمات كما هي مدونة في المعجم يصلح أن يكون معيارا ومن ثم درجة صفر. ويمكن أن نضيف إلى ذلك السنن «المنطقي» الذي يتحدد بمقتضاه صدق الخطاب أو كذبه، وإن كان الاتفاق أو التواطؤ بشأن هذا السنن يترك مفتوحا لانزياحات محتملة. فإذا كتب مؤلف في آخر كتابه مثلا عبارة :«قريبا سيظهر المجلد الثالث»، سيبقى صدق هذه العبارة معلقا على تنفيذها، وتظل من ثم انزياحا منطقيا مالم تترجم إلى واقع عملي.

على أن تحديد درجة الصفر يدفعنا إلى طرح سؤال آخر يتعلق بالضمانات التي يكفلها الانزياح للخطاب ـ ومن ثم لمتلقيه ـ حتى يحقق درجة من المفهومية ويبتعد عن الانغلاق الكلي.

إن في كل خطاب لغوي «شرطي مرور» ينظم حركة التواصل بين طرفي التكلم : الباث والمتلقي. وهذا الشرطي هو الحشو REDONDANCE (ليس بالمعنى القدحي المتعارف عليه في النقد العربي القديم). ويعني ما يعرفه الخطاب ـ في كل مستوى من مستويات تمفصله ـ من تكرار يكسبه حصانة ضدا على ما يمكن أن يتعرض له خلال البث من أخطاء. والحشو ملازم لعملية التخاطب في جميع لغات العالم، وبالإمكان ضبطه عن طريق الإحصاء، كما حصل بالنسبة للغة الفرنسية الحديثة، إذ وجدت نسبته تقارب 55 بالمائة. وهذا يعني أن حذف الوحدات الدلالية التي تندرج ضمن هذه النسبة لن يؤثر في مفهومية الخطاب. ولكن بقاءها يحميه من الانحرافات التعبيرية غير الدالة التي ندعوها أخطاء. لكن «الأخطاء» الدالة التي ندعوها انزياحات يكون تصحيحها عن طريق اختزالها، وللقيام بهذه المهمة ينبغي ألا يتجاوز مقدار الانزياح مقدارما يرافقه من حشو حتى لا تتعرض الدلالة للتدمير الكلي.

وهكذا يكون الحشو الصوتي كفيلا باختزال الانزياح وتصحيحه، وبغيابه تغيب درجة الصفر عن احتمال المتلقي، وتتعرض المرسلة للهدم. فإذا تصورنا ـ على سبيل المثال ـ مرسلا ينحت كلمة من كلمتين أو عدة كلمات، فلابد له ـ حتى يعود المتلقي بالمركب الصوتي الجديد إلى سابق وضعه ـ من الاحتفاظ ببعض العناصر المكونة لكل كلمة على حدة.(1).

وفي حشو التركيب والنحو قد تحتفظ المرسلة مثلا بكثير من العلامات التي تتكرر كالمطابقة في الجنس والعدد وأداة التعريف وعلامات التأنيث... ففي مركب مثل :«هاته

(1) نفسه، ص: 39.

الشجرات الكبيرة» تمت المطابقة في التأنيث بين عناصر المركب، ولم يكن لها أن تحصل لولا تكرار تاء التأنيث ثلاث مرات مثلا. كما تكررت أداة التعريف مرتين ...

أما الحشو الدلالي فتقضيه ضرورة التماسك المنطقي للخطاب من جهة وضرورة التواصل التي تحتم انسجامه من جهة أخرى. وهكذا يكون مثلا تجاور المفاهيم المعبر عنها والقرابة الفكرية والدلالية ـ في فقرة أو مقال ـ يكون كل ذلك حشوا. ولو أخذنا مركبا من مكونين مثلا فإن الحشو قد يلحقه عن طريق تكرار جزيئات معنوية. ففي «شربت اللبن» نجد جزيء «السيولة» متضمنا في «شرب» ـ إذ لا يتصور موضوع الشرب إلا سائلا ـ وفي «اللبن» صريحا. أما في «شربت حجرا» أو «شربت كآبة» فإن التكرار ينتفي لأن جزيء «السيولة» لا يوجد في الحجر أو الكآبة، وتنتهك من ثم قاعدة الانسجام الدلالي ولكن المتلقي لا يستسلم أمام هذا الانتهاك، فيعمل على إعادة الانسجام بالبحث عن جزيئات دلالية أخرى غير السيولة تكون قاسما مشتركا بين طرفي المركب كالغصة مثلا في «شربت الحجر»، فالغصة متصورة في الشرب كعارض طارئ، وفي الحجر على سبيل المشابهة، لأن السائل الذي يغص به الشارب يتحول إلى كتلة بالحجر أشبه تسد منافذ الهواء.

وإذا كان الانزياح ابتعادا عن درجة الصفر فلابد هنا من التمييز بين نوعين من الانزياح: انزياح بلاغي، وآخر غير بلاغي مندرج ضمن دائرة التواطؤ. من خصائص الأول عدم انتظام ظهوره وفقدانه من ثم صفتي الجاهزية والتوقع، والثاني عكسه، يربط الاتصال بين الباث والمتلقي ولا يخلق أية مفاجأة. ولكنه مع ذلك يثير الانتباه ـ شأن الانزياح الأول ـ إلى المرسلة ذاتها. والشعر يستثمر النوعين معا، ويلجأ إلى طريقتين في البث اللغوي : طريقة يقلص فيها من نسبة الحشو ينجم عنها الانزياح، وأخرى يقوى فيها هذه النسبة. وبذلك يحدث مساحات يخيب فيها الانتظار وأخرى يتحقق، فتغدو المرسلة الشعرية عبارة عن لعبة إضاءة وتعتيم يستعين فيها المتلقي بالمساحة المضاءة لإضاءة المساحة المعتمة. وهي تتبع في سبيل ذلك طرقا يمكن إجمالها ـ حسب جماعة «مو» دائما ـ في أربعة تتحول بمقتضاها اللغة في كل مستوى من مستوياتها هي : الحذف، والزيادة، والحذف / الزيادة، والمبادلة.

فالحذف تحول يتم بالنقص على مستوى الوحدات أيا كان حجمها، والزيادة عكسها. أما الحذف / الزيادة فتحول يتم بحذف وحدة أصلية وتعويضها بوحدة أخرى لا تنتمي إلى

الأصل، ومن هنا جاء وصفها بالزيادة لأنها عنصر خارجي أضيف إلي الوحدة. والمبادلة عملية تتم بتبادل العناصر المكونة للوحدة مواقعها داخلها. ورغبة في تبسيط المصطلح سنغير تسمية العملية الثالثة، بإطلاق لفظ «الإبدال» عليها عوض :«الحذف/الزيادة»، مادام الأمر ينتهي في آخر المطاف بتعويض عنصر حذف بعنصر آخر يحل مكانه. وفي الفصول الأربعة القادمة سنتناول أنواع الاستحالات والعمليات البلاغية التي تقع فيها.

الفصل الرابع
الاستحـــالات الصـوتيـة

الاستحالة الصوتية عملية أساسها تحريف يقع في الاستمرارية الصوتية أو الغرافية (GRAPHIQUE) للمرسلة، ولا يكون هذا التحريف جليا إلا انطلاقا من الكلمة بوصفها وحدة كبيرة مكونة من وحدات صغيرة هي الصويتات (PHONEMES). والتحريف الذي يقع في هذا المستوى يخلخل الاستمرارية الصوتية بإحدى الطرائق المذكورة آنفا. وغني عن التبيين أن الكلمة منظور إليها هنا بوصفها دالا صوتيا أو مركبا مصغرا (MICROSYNTAGME) معجما (LIXICALISE) لحدوده درجة عالية من التماسك(1)، مكونا من مجموعة من المقاطع والصويتات، قابلة للتفكيك، ومرتبة ترتيبا ملائما وقابلة للتكرار. ولا يدخل في مفهوم الكلمة هنا، الكلمات المحاكية للأصوات لأنها ضعيفة المعجمة، وليست لها صيغة ثابتة، مما يجعل من العسير القول بأنها تتعرض للعمليات البلاغية المذكورة. إن لفظا مثل «بُمْ» المحاكي لصوت الانفجار، لا يمكن اعتبار أخويه : «بَاوْم» و«بْراوْم» مثلا استحالة صوتية له عن طريق الزيادة، لأن معجمته ضعيفة إن لم تكن منعدمة أصلا. ومن ثم، يمكن النظر إليهما بوصفهما صيغتين للانفجار مستقلتين عن «بُمْ». وبالوسع تصور وجود صيغ صوتية أخرى مادام الأمر لا يعدو مجرد المحاكاة التي تترك للجهاز الصوتي قدرا من الحرية في إنتاج الأصوات التي يتصورها ملائمة.

وما دامت الكلمة قد تتجسد في كيان كتابي (غرافي) فإن الاستحالة تتحقق أيضا على المستوى الكتابي، على أن التمييز بين الكلمة بوصفها كيانا صوتيا وبصفتها كيانا مكتوبا لا يعني التعارض، فالعلاقة بينهما في الغالب علاقة تماه، ويكاد ماهو صوتي يكون ماهو كتابي، ذلك أن شأن الكلمات التي يلحق التحريف كيانها الكتابي دون أن يمس كيانها الصوتي له علاقة بالنسق الكتابي لكل لغة على حدة. فكلما كانت اللغة صارمة في التجسيد الكتابي كان التماهي التام بين الصوت وترجمانه الكتابي، وكان ـ من

---

(1) نفسه، ص: 50.

ثم ـ أي حديث عن التحريف الصوتي هو ذاته الحديث عن التحريف الكتابي. وكلما قلت هذه الصرامة كانت هناك إمكانية للتحريف، يمكن أن نضرب مثلا بكلمة TO KNOW الانجليزية (عرف). فلو كتبت بحذف K (NOW) على سبيل السخرية (طبعا مع تغييب معنى NOW بمعنى الآن) في نص أدبي، عندئذ يمكن الحديث عن استحالة كتابية (غرافية) عن طريق الحذف دون أن يحدث أي تغيير على مستوى الصوت. ومن ثم تختفي الاستحالة ودلالتها (السخرية) عندما نكتفي بتلقي الكلمة منطوقة لا مكتوبة.

ولقد تنبهت جماعة «مو» إلى هذا النوع من «الإطناب»، عندما اعتبرت الفقرة التي تتحدث فيها عن الاستحالة الكتابية «بمثابة زائدة فطرية في مجال الاستحالات الصوتية، من ثم لا ينبغي التعجب إذا لم يكن من الممكن دائما ملء الخانات الخاصة بجداول الاستحالات الصوتية والاستحالة الكتابية بشكل تناظري»(1). وبالوسع الآن تناول كل عملية من عمليات الاستحالة الصوتية على حدة بشيء من التفصيل مع الاستعانة بالأمثلة الملائمة.

1 ـ الاستحالة بالحذف

من الناحية النظرية يمكن أن يصيب الحذف أي موقع في الكلمة، بدءا أو وسطا أو ختاما، دون تقيد بعدد معين من الصويتات، لكن ينبغي أن نلاحظ أن عدد الصويتات المحذوفة ينبغي أن يتناسب مع العدد الاجمالي للصويتات المكونة للكملة، وإلا انتفت الحدود الفاصلة بين البدء والوسط والختام. ففي كلمة مكونة من ثلاثة صويتات مثلا إذا حذف صويتاها الأولان، صعب تحديد وسطها وسيكون أقرب إلى الدقة أن نقول بأن البدء والوسط معا قد حذفا.

ونود قبل البدء في إيراد الأمثلة التوضيحية أن نشير إلى أن مصطلح الصويت ينطبق أيضا على الحركات المصاحبة للكلمات، إذ المعروف أن الحركات بمعناها الشائع والمتداول في التراث النحوي واللغوي العربي تخفي ـ بصريا على الأقل ـ ثلاثة عناصر صوتية لها كيانها الخاص، وتظهرها كما لو كانت مجرد حليات مضافة. والحال أنها تتمتع بنفس المكانة ونفس القيمة التي تتمتع بها باقي الصويتات. فإذا علمنا أن بعض الكلمات

(1) نفسه، ص: 52.

التي تصادفنا حذفت بعض حركاتها وحل محلها سكون، كان من الواجب ـ انسجاما مع النظرة التراثية ـ وصف هذا التغيير بالإبدال، سيما وأن عدد الحروف ـ بصريا ـ لا يتغير. غير أن النظر إليه ـ أخذا بالاعتبار وضع الحركات بوصفها كيانات صوتية قائمة الذات ـ يجعل من المنطقي وصفه بالحذف. ولعل ابن عصفور من بين من تنبه ـ من القدماء ـ إلى هذه الحقيقة، فأدرج غياب الحركات في «فصل النقص» من كتاب «ضرائر الشعر» لا في «فصل البدل»(1)، ولا غرو، فالسكون ليس صويتا ولكنه الحالة الطبيعية للصويتات الساكنة (LES CONSONNES) وهكذا، فكلمة «رَفْضَات» في بيت ذي الرمة :

أَبَتْ ذِكَرٌ عَوَّدْنَ أَحْشَاءَ قَلْبِهِ   خُفُوقًا وَرَفْضَاتِ الهَوَى فِي المَفَاصِلِ(2)

عندما تحولت من صيغتها السننية (رَفَضَات بالتحريك) إلى صيغتها الجديدة بتسكين الفاء (فالقاعدة تقول بفتحها لأنها اسم وليست صفة)، كان أساس هذا التحول هو حذف الصويت اللين القصير المصاحب للفاء. ولو جاز كتابة الكلمة بالحروف اللاتينية في الحالتين على وجه التقريب لظهر الحذف واضحا :

RAFDATE ———— RAFADATE

مع ذلك ينبغي أن نميز هنا بين حذف يقع في الكلمة بوصفها بنية صوتية مستقلة ـ ولعل هذه هي حالة الحذف البدئي والوسطي ـ وحذف يتم فيها بصفتها علاقة في تركيب، وتلك أغلب حالات الحذف الختامي، حيث تحذف الصويتات التي تؤدي وظيفة تبيان الوضع الإعرابي للكلمة.

وبيت ذي الرمة السابق يمكن اعتباره من النوع الأول، نضيف إليه قول أبي خراش:

وَلَحْمِ امْرِئٍ لم تَطْعَمِ الطيرُ مِثْلَهُ   عَشِيَّةَ أَمْسَى لا يُبِينُ من البَكَمْ(3)

---

(1) انظر «ضرائر الشعر» ص: 84.

(2)، (3) نفسه، ص: 85.

حيث حذف صويت الفتحه من كاف «البكم».

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا اعتبرنا حذف الهمزة وحركتها حذفا لصويت واحد وليس لاثنين، ذلك أن الحركات الثلاث تتجسد لدى النطق همزة(A,O,I).

نمثل لذلك بحذف همزة : «أبا» في :

يَابَا اُلمغـيرَةِ رُبَّ أمرٍ مُعْضِلٍ   فَرَّجْتُهُ بالمكْرِ مني و الدَّهَا (1)

وحذف همزة «أمهات» في بيت حاتم الطائي :

أبُوهمْ أبي والأُمَّهَاتُ امَّهَاتُنَا   فأنْعِمْ وَمتِّعْنِي بِقَيْسِ بن جحدرِ

أما النوع الثاني فهو كثير، ويتركز أساسا ـ كما أشرنا ـ في حذف الصويتات الأخيرة، كحذف صويت الفتحة في فعل «أشبه» في بيت زهير بن أبي سلمى :

أقُولُ شَبِيهَات بما قال عالماً   بهنَّ ومن أشْبَهْ أبَاهُ فَمَا ظَلَمْ

وحذف صويت الضمة في «أشرب» في البيت المشهور لامرئ القيس :

فاليومَ أشْرَبْ غيرَ مُسْتَحْقِبٍ   إثْماً من اللّهِ ولاَ وَاغِلِ

ومن فاء «تعرفكم» في بيت جرير :

سِيرُوا بَنِي العَمِّ فالأَهْوازُ منزِلُكُمْ   ونَهْر تيري فما تعْرِفْكُمُ العَرَبُ(3)

وقد يحذف الامتداد الصوتي للصويت فقط كما في قول الأعشى :

---

(1)، (2) نفسه، ص: 98.

(3) ضرورة الشعر للسيرافي ص: 121، وضرائر الشعر لابن عصفور، ص: 94.

وأخُو الغَوانِ مَتَى يَشَأْ يَصرِمْنَهُ ويَعُدْنَ أعْدَاءً بُعَيْدَ ودادِ(1)

فقد حذف الامتداد الصوتي لصويت الكسرة في "الغواني". وقوله أيضا:

وَمَا لَهُ مِنْ مجْدٍ تَلِيدٍ ومَالَهُ مِنَ الرِّيحِ حَظٌّ لا الجَنُوبِ ولا الصَّبَا

حيث حذف امتداد صويت الضمة في «له» الأولى، والبيت من الطويل تفعيلته الأولى مقبوضة (فَعُولُ).

ومن هذا النوع من الحذف قوله تعالى في سورة الكهف (الآية 17) :

«مَن يهْدِ اللَّهُ فهو المُهْتَدِ»، وقوله في السورة نفسها (الآية 64):

«ذلك ما كنا نبغ» بحذف الامتداد الصوتي لصويت الكسرة في «المهتدي» و«نبغي».

وجميع هذه الحذوف ختامية كما هو ملاحظ، وهذا لا يعني عدم وجود حذوف ذات مواقع أخرى. فمن الحذف الوسطي مثلا قول الأسود بن يعفر :

وأتْبعتَ أُخْرَاهُمْ طَرِيقَ ألاَهُمُ كَمَا قيلَ نَجْمٌ قَدْ خَوَى مُتَتَابِعُ(2)

حيث حذف امتداد صويت الضمة في «أولاهم»

وقول الأخطل :

كَلَمْعِ أيْدِي مثَاكِيلٍ مُسَلَّبةٍ يندبن ضرْسَ بنات الدَّهرِ والخُطُبِ(2)

والمحذوف هنا امتداد صويت الضمة في «الخطوب».

كانت هذه نماذج وأمثلة عن حذف الصويتات المجسدة ـ في النحو العربي التقليدي ـ في هيأة الحركات الثلاث، وامتداداتها الصوتية. وفي ما يلي سنورد أمثلة عن حذف

---

(1) ضرائر الشعر لابن عصفور ص: 120.

(2) نفسه، ص: 129.

الصويتات الأخرى (المسماة أحيانا بالساكنة ترجمة للمصلح الفرنسي consonnes)، ونذكر مرة أخرى أننا لا نولي أهمية لغير الطابع الصوتي لهذا الحذف، ولا يهمنا طابعه الصرفي أو النحوي إن وجد. كما تجدر الإشارة إلى أننا سوف نكتفي بحذفه دون ذكر الصويت المجسد في الحركة إن كان متحركا. من هذا النوع حذف نون «من» كما في قول الأعشى :

وكأنَّ الخَمْرَ المُدامَةَ مِ الإسْـ فَنْطِ ممْزوجَةٌ بِمَاءٍ زُلالِ(1)

وحذف نون «يكن» كما في قول المتنبي :

جللاً كما بيَ فليكُ التبريحُ أغذاءُ ذا الرَّشَإِ الأغنُّ الشِّيحُ(2)

ومثله قوله تعالى في سورة مريم (الآية 9) :

«خَلَقْتُكَ من قَبْلُ ولم تَكُ شيْئًا»
ومنه حذف صويت النون المسمى في النحو التقليدي بنون الوقاية كقول زيد الخيل:

كَمُنْيَةِ جَابِرٍ إذ قَالَ لَيْتِي أصَادِفُهُ وأُتْلِفُ جُلَّ مَالي(3)

ويمكن اعتبار حذف التنوين - مادام التنوين نونا عند التنفيذ الصوتي - من هذا النوع، كقول ابن قيس الرقيات :

ومُصْعَبُ حينَ جدَّ الأمْـ رُ أكثرُهَا وأطيَبُهَا(4)

بحذف تنوين «مصعب» وقول المتنبي :

(1) نفسه، ص: 114.
(2) ديوان المتنبي، شرح أبي البقاء العكبري - تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شبلي. المجلد الأول ج 1 دار المعرفة - بيروت - ص: 243.
(3) ضرائر الشعر لابن عصفور ص: 113.
(4) نفسه، ص: 102.

فَحَمْدَانُ حَمْدُونٌ وحَمْدُونُ حارثٌ وحَارِثُ لُقْمَانٌ ولُقْمَانُ رَاشِدُ(1)

فقد حذف تنوين «حمدون» الثانية و«حارث» الثانية بعد إثباته في الأولين. ومن هذا النوع من الحذف كذلك حذف صويت النون في المثنى وجمع المذكر السالم كقول تأبط شرا:

هما خطّتَا إما إسارٌ ومنَّةٌ وإما دمٌ والقتلُ بالحُرِّ أجْدَرُ(2)

فقد حذف نون «خطتان» كما حذف الأخطل نون «اللذان» في قوله :

أبني كُلَيْبٍ إنَّ عَمِّي اللذا قَتَلاَ الملوك وفكّكا الأغلالاَ(3)

ومنه حذف الصويت المدغم في نظيره مثل قول امرىء القيس :

لا وَأبيكِ ابنةَ العَامِري لا يدَّعِي القَوْمُ أنِّي أفِر(4)

حيث اختفت إحدى الرائين في «أفر» باختفاء التشديد. وقد يحذف الصويت المدغم مع صويته اللين الطويل مثل حذف «لى» من «المعلى» حيث تتحول إلى «المعل» كما في بيت لبيد(5):

وقبيل من لكيزٍ حاضر رَهْط مَرْجُومٍ ورَهْط ابن المُعَلْ

وحذف «ني» من «مني» التي تصبح «من» كما في بيت النابغة(6):

إذَا حَاوَلْتَ فِي أسَدٍ فُجُوراً فَإنِّي لَسْتُ مِنْكَ ولَسْتَ مِنْ

(1) نفسه، ص: 104.
(2) ضرائر الشعر لابن عصفور ص: 107.
(3) نفسه، ص: 109.
(4) نفسه، ص: 132.
(5)، (6) نفسه، ص: 135.

ومنه حذف صويتين ساكنين كما فعل امرؤ القيس ب «مالك» في البيت الآتي حيث حذف الكاف ونون التنوين معا (1) :

لَنِعْمَ الفَتَى تعْشُو إلى ضَوْءِ نَارِهِ طَرِيفُ بْنُ مَالِ لَيْلَة الجُوعِ والخَصَرْ

وكما فعل علقمة بن عبدة ب «سبائب» حيث حذف الهمزة والباء واكتفى ب «سبا» في البيت(2) :

كَأَنَّ إبر يَقَهُمْ ظَبْيٌ عَلَى شَرَفٍ مُفَدَّمٌ بَسَبَا الكَتَّانِ مَلْثُومُ

وقد يلحق الحذف وحدة معجمية (مكونة طبعا من عدة صويتات) أو جزءا كبيرا منها، ويترك أمر اكتشاف المحذوف للسياق أو لتخمين القارئ كما هي حالة هذين البيتين: (3)

قَدْ وَعَدَتْنِي أُمُّ عَمْرٍو أنْ تَا
تَدْهن رَأسي وتُفَلِّيَنْي وا

فقد يجوز أن يستشف من السياق عودة المحذوف من «تا» للظهور مرة أخرى في بداية البيت الثاني وهو «تدهن»، وقد يكون المحذوف غير ذلك يستعين عليه القارئ بما يمكن أن يوحي به السياق العام والعلاقة بين المتكلم وأم عمرو، وتخمين طبيعة هذه العلاقة...

وقد يبلغ الحذف الصوتي درجة اختفاء مركب بكامله كما في هذين البيتين: (4)

قَالَتْ بَنَاتُ العَمِّ : يَا سَلْمَى وَإنْ
كَانَ فَقِيراً مُعْدَمًا قَالَتْ وإِن

(1) نفسه، 136 .
(2) نفسه، ص: 142 .
(3) نفسه، ص: 186 .
(4) نفسه، ص: 185 .

فالمركب المحذوف يكشف عنه السياق بسهولة، لأنه لن يزيد على إعادة الجملة التي يبتدئ بها البيت الثاني :«وإن كان فقيرا». لكنه في البيتين الآتيين أكثر تأبيا على الكشف لعدم وجود ما يؤشر إلى المحذوف في ما يجاوره بوضوح :

بالخَيْرِ خَيْراتٍ وإن شَرّاً فَآ
وَلاَ أُرِيدُ الشَّرَّ إلاَّ أَنْ تَـآ

وقد أول ابن عصفور المحذوف في البيت الأول ب «أصابك الشر»، وفي الثاني ب «تأبى الشر»(1). ويمكن أن ندخل في هذا الباب قوله تعالى في سورة الرعد(الآية 31) :«ولو أن قرآنا سيرت به الجبال أو قطعت به الأرض أو كلم به الموتى». فحجم المحذوف هنا بحجم جواب «لو» في بداية الآية، وعادة ما كان المفسرون يقدرونه ب «لكان هذا القرآن».

هذه بعض الأمثلة والنماذج أوردناها على سبيل التمثيل فقط للاستحالة الصوتية بالحذف، قد لا تكون أفضل ماهو موجود، لكننا نظنها كافية.على أن قضية الأجود والأردإ وإن لم تكن شاغلنا الأساسي فإنها ليست غائبة هنا، تماما عن ذهننا. يبدو ذلك جليا في اقتصارنا قدر المستطاع على التمثيل بنماذج لشعراء لم تكن يوما شاعريتهم محط شبهة.

ونود في الأخير أن نشير إلى أننا في آخر هذا المحور أخذنا نتحدث عن المركب المحذوف، وقد يلقى في الروع أننا بدأنا نخلط بين المستويات بدون وعي منا. والحقيقة أننا وجدنا أنفسنا ونحن نتدرج في متابعة الاستحالات الصوتية مدفوعين إلى الخوض في تشخيص الحذف الذي يلحق وحدة صوتية كبرى مكونة من نسق من الصويتات. وفي هذا المستوى يجد المرء نفسه مضطرا إلى التعبير بألفاظ ومصطلحات خاصة بالتركيب. ولعل هذا هو ما كانت تقصده جماعة «مو» وهي تقر بأن «الحدود بين حقل الاستحالات الصوتية والاستحالات التركيبية ليست سميكة كما يتوهم»(2). بل أدهى من ذلك أن بعض حالات الحذف الصوتي لا يمكن تعيينها أو الكشف عنها إلا بالعودة إلى الدلالة. ذلك أن الدلالة هي التي بوسعها أن تضع للحذف الصوتي حدودا لا يمكن تجاوزها. من هذه الحدود

---

(1) نفسه، ص: 186 .

(2) «البلاغة العامة»، ص: 54.

ارتفاع نسبة الحشو. وفي هذا الصدد تقول جماعة «مو» :«لا يمكن ـ طبعا ـ أن نتحدث عن الحذف إلا عندما يكون الحشو مرتفعا بما فيه الكفاية حتى يسد مسد القرائن الغائبة (...)، بل يمكن أن نؤكد أن الأمر يتعلق بوجه بلاغي للمحتوى أكثر مما يتعلق باستحالة للشكل (الصوت)، مادام نمط الحشو المساهم يكون في الغالب ذا طبيعة دلالية»(1).

ب ـ الاستحالة بالزيادة :

سوف نتبع في هذا المحور الطريقة نفسها التي اتبعناها في سابقه، بادئين بالحديث عن إضافة الصويتات إلى الكلمة، ثم الكلمة إلى المركب، فالمركب إلى جملة .

فمن أمثلة زيادة صويت اللين القصير قول عبد مناف بن ربع الهذلي :

إذَا تَجَرَّدَ نُوحٌ قَامَتَا مَعَهُ ضَرْبًا أَلِيمًا بِسبتٍ يَلْعَجُ الجِلدَا (2)

حيث زاد صويت الكسرة إلى لام «الجلدا» ومنها قول طرفة بن العبد :

أَيُّهَا الفِتْيَانُ في مَجْلِسنَا جَرِدُوا مِنْهَا وَارِداً وشُقُر(3).

فزاد صويت الضمة إلي قاف «شقر»

ومن أمثلة زيادة صويت اللين الطويل قول عنترة :

يَنْبَاعُ منْ ذِفْرَى غَضُوبٍ جَسْرَةٍ زَيَّافَةٍ مثْل الفَنِيقِ المُكْدَمِ(4)

حيث مدد صويت الفتحة في «ينبع» . ومنها قول الفرزدق :

تَنْفِي يَدَاهَا الحَصَي فِي كُلِّ هَاجِرَةٍ نَفْيَ الدَّنَانِيرِ تَنْقَادُ الصَّيَارِيفِ(5)

بتمديد صويت الكسرة في راء «الصيارف». ومنها كذلك مد صويت الفتحة في

(1) نفسه ص: 55 .
(2) ضرائر الشعر لابن عصفور، ص: 19 .
(3) نفسه، ص: 19 .
(4) نفسه، ص: 34 .
(5) نفسه، ص: 36 .

الضمير «أنا» الوارد خلال الكلام كما لو كان واردا في الوقف، كقول الأعشى:

فَكَيْفَ أَنَا وانْتِحَالِي القَوافِي بعْدَ المشيبِ كَفَى ذَاكَ عَارًا (1)

فالبيت من المتقارب المدمج، ولو سقط المد عن «أنا» لتحولت«فعولن» الثانية في صدر البيت إلى «فَعِلُنْ»، هذا إضافة إلى أن التفعيلة الأولى مقبوضة (فَعُولُ)، ووصلها بلا حقتها «فَعِلُنْ» تنتج عنه أربع حركات متتالية (...لُ فَعِلُنْ)، مما يربك إيقاع البيت.

ومن أمثلة زيادة الصويتات غير اللينة زيادة نون التنوين في الممنوع من الصرف، وهي كثيرة في الشعر، منها قول النابغة(2) :

فَلَتَأْتِيِنْكَ قَصَائِدٌ وَلَتَدْفَعَنْ جَيْشًا إليْكَ قوادِمُ الأكْوَارِ

حيث نون «قصائد». ومنها زيادة صويت النون الشبيه بنون الوقاية إلى اسم الفاعل نحو قول يزيد بن محرم الحارثي : (3)

وَمَا أدْرِي وَظَنّي كلُّ ظَنٍّ أمُسْلِمُنِي إلَى قَوْمي شَرَاحِي

مضيفا نونا إلى «مسلمي». ولو افترضنا جدلا أن الضرورة هنا هي التي ألجأته إلى هذه الصيغة لبدا هذا القول مردودا بسهولة، لأن تحويل صيغة اسم الفاعل إلى الفعل المضارع (يسلمني) أوضح وأيسر من أن يخفى حتى على الشاعر المبتدئ .

ومنه تضعيف الصويت ذاته كقوله رؤبة (4) :

ضَخْمٌ يحبُّ الخُلُقَ الأضْخَمَّا

حيث ضعف الميم في «أضخما». ومنها أيضا قطع همزة الوصل. يعد ذلك زيادة صويت لأن همزة الوصل ليست إلا جسرا يعبره المتكلم للنطق بالساكن، وذلك كقول جميل ابن معمر: (5)

أَلاَ لاَ أرَى إثنَيْن أَحْسَن شِيمَةً عَلَى حَدَثَانِ الدَّهْرِ مِنِّي وَمِنْ جُمْلِ

حيث أضاف صويت الهمزة لـ «اثنين» وسط الكلام.

(1) نفسه، ص: 49 .
(2) نفسه، ص: 22 .
(3) نفسه، ص: 27 ـ وتعليق ابن عصفور :«كان الوجه أن يقال (...) أمُسْلِمِي لولاَ الضَّرُورَة».
(4) نفسه، ص: 51.
(5) نفسه، ص: 55.

ويمكن أن نعتبر زيادةتون مشددة في آخر اسم الفاعل - كما في «قَائِلُنَّ» من بيت رؤبة، زيادة لصويتين : صويت النون مع صويت اللين (الفتحة) :

أَرَيْتَ إِنْ جِئْتُ بِهِ أُمْلُودا
مُلَفَّفًا وِيَلْبَسُ الْبُرُودا
أَقَائِلُنَّ أَحْضِرِي الشُّهُودا (1).

ومن أمثلة زيادة وحدة صوتية أكبر إضافة فعل «كان» في موقع يمكن استغناء التركيب عنها مثل قول الفرزدق (2):

في لُجَّةٍ غَمَرَتْ أَبَاكَ بُحُورُهَا في الجَاهِلِيَّة - كَانَ - والإِسْلاَمِ

وقوله أيضا : (3)

في غُرفِ الجَنَّةِ العُلْيَا التي وَجَبَتْ لَهُمْ هُنَاكَ بِسَعْيٍ - كَانَ - مَشْكُورِ

على أننا بالوسع أن نعتبر بهذا الصدد كل تكرار لكلمة أو مركب زيادة صوتية. وفي القرآن الكريم ما يكفي ويغني من الأمثلة. من ذلك - تمثيلا لتكرار الكلمة - الآية 7 من سورة الروم :«وهم عن الآخرة هم غافلون»، ومنه - تمثيلا لتكرار المركب - قوله تعالى في سورة الصافات (الآيات : 105 - 110) :«إِنَّا كَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ إن هَذا لَهُوَ البَلاَءُ المُبين، وَفَدَيْنَاهُ بِذِبْحٍ عَظِيمٍ وتَرَكْنَا عليْهِ في الآخِرِينَ. سَلاَمٌ عَلَىَ إِبْرَاهِيم. كذلك نَجْزِي الْمُحْسنين». فقد تكررت في الاية الأولى الوحدة «هم» وفي الآيات الثانية المركب :«كذلك نجزي المحسنين». وإذا كانت هذه الزيادة منظورا إليها من الزاوية الصوتية تكرارا لوحدة أو وحدات بعينها دون تغير في معانيها، فلا ينبغي نسيان النمط الآخر من التكرار الذي

---

(1) نفسه، ص: 31 .

(2)، (3) نفسه، ص: 77 .

تتغير فيه معاني الكلمات، وهو المعروف في التراث البلاغي بجناس المماثلة أو الجناس التام، وتجنيس المضارعة الذي تتكرر فيه مقاطع صوتية بعينها. وعلى الرغم من أننا قد نكون هنا في غنى عن التمثيل فإننا لن نتخلى عن ذلك رغبة في الإيضاح. فمثال النمط الأول البيت المعروف لأبي الفتح البستي :(1)

عَارِضَاهُ بما جَنَتْ عَارِضَاهُ　　أَوْدَعَانِي أَمُتْ بمَا أَوْدَعَانِي

فهو من قبيل زيادة مركب صوتي عن طريق التكرار في عجز البيت خصوصا، مادامت «دعاني» جملة مفيدة من فعل وفاعل ومفعول به، و«أودعاني» كذلك.

ومن النمط الثاني قول أبي تمام : (2)

يَمُدُّونَ من أيدٍ عَوَاصٍ عَوَاصِمٍ　　تَصُولُ بأسْيَافٍ قَوَاضٍ قَوَاضِبِ

حيث يتكرر في الصدر نسق الصويتات «عواص» مرة بوصفه وحدة مستقلة، وأخرى» بوصفه جزءا أكبر من وحدة هي «عواصم». وبالطريقة نفسها يتكرر نسق الصويتات «قواض» في العجز.

ونود ـ في ختام هذا المحور ـ أن نذكر بأننا نحاول أن نظل أوفياء للزاوية التي ننظر منها إلى الاستحالة، بغض الطرف عن زوايا أخرى قد تغري بعض الأمثلة بالانزلاق إليها كالزاوية الدلالية مثلا. ولو استسلمنا لهذا الإغراء لوقعنا في الارتباك والحيرة. وسنكتفي هنا بإيراد نموذجين فحسب تلتبس فيهما الزيادة بالحذف. النموذج الأول بيت للأسود بن يعفر:(3)

فَلَنَهْشَلٌ قَوْمِي وَلِي في نَهْشَلٍ　　نَسَبٌ لَعَمْرُ أبيك غَيْرُ غِلاَبِ

---

(1) السجلماسي ـ المنزع البديع، ص: 491 وانظر ص: 11 من أسرار البلاغة للجرجاني .
(2) نفسه، ص: 486.
(3) ضرائر بنعصفور ص: 73.

والثاني بيت للعجاج : (1)

بَلْ مَا هَاجَ أحْزَانَا وشَجْواً قَدْ شَجاً

فإذا نظرنا من الزاوية الصوتية المحض، اعتبرنا أداتي الربط «ف» في بداية البيت الأول، و«بل» في بداية البيت الثاني استحالة صوتية بالزيادة، لأن البيتين معا مطلعان غير مسبوقين. ولكننا إذا حكمنا البعد الدلالي اعتبرنا الاستهلال بالفَاء أو «بل» استئنافا لكلام محذوف - ومن ثم لوحدات صوتية محذوفة - يبقى حجم تقديره موكولا للقارئ، لاسيما في بيت العجاج الذي يستهله بأداة إضراب، والإضراب لا يكون إلا عن قول سابق يراد تصحيحه، مما يجعل احتمال الحذف هنا أقوى.

والواقع أن هذا البيت إذا اعتبرناه من الرجز، كانت «بل» زائدة صوتية تندرج في ما يسمى خزما في العروض التقليدي، إذ بحذفها تنبثق «مُسْتَفْعِلُنْ» كاملة ثلاث مرات. ولكن إذا انطلقنا مما هو منجز ويقتضي التنفيذ النطقي بعيدا عن وجهة نظر العروض التقليدي وجدنا أنفسنا أمام صيغة عروضية يمكن وصفها كالآتي:

مَفْعُولُنْ فَعِلاَتُنْ فَاعِلاَتُنْ فَاعِلُنْ

وهي صيغة تثبث مرة أخرى كيف كان الشاعر القديم يشتغل خارج الأنساق الإيقاعية التي حاول العروضيون حصرها وتقنينها.

ج - الاستحالة بالإبدال :

كما أشرنا إلي ذلك سابقا أطلقنا مصطلح الإبدال على «الحذف / الزيادة» المصطلح المقترح من قبل جماعة «مو». وهو يعني نظريا ما يلحق الوحدات الصوتية الدنيا أو العليا من حذف يتم تعويضه ببديل من خارج النسق الصوتي الأصلي. فمن أمثلة إبدال صويت لين طويل بآخر، ما وقع في البيت الآتي من حلول للألف محل الياء في كلمة «أمي»(2):

(1) نفسه ، ص: 73 .

(2) نفسه، ص: 217 .

أطوِّفُ مَا أطوِّفُ ثمَّ آوِي   إلى أمَّا ويَرْوِيني النَّقِيعُ

ومنها أيضا إبدال صويت الفتحة بصويت الكسرة كما في بيت جرير: (1)

عَرَفْنَا جَعْفَراً وبَنِي رِيَاحٍ   وَأَنْكَرْنَا زَعَانِفَ آخَرِينِ

وبيت الفرزدق : (2)

مَاسَدَّ حيٌّ ولاَ مَيْتٌ مَسَدَّهُمَا   إلا الخَلائف مِن بَعْدِ النَّبِيينِ

ومنها إحلال صويت لين طويل محل صويت غير لين كما في بيت النمر بن تولب اليشكري(3) :

لها أشاريرُ منْ لحْمٍ تُتَمِّرُهُ   من الثَّعَالِي ورخز من أرَانِيها

حيث حل صويت اليا ء محل البا ء في كل من «الثعالي» و«أرانيها».
وفي بيت امرىء القيس (4):

إذا ما عُدَّ أربعةٌ فِسَالٌ   فَزَوْجُكِ خَامسٌ وأبُوكِ سَادِي

حلت اليا ء محل السين في «سادي»، كما حلت محل النون في بيت عامر بن جوين: (5)

فَيَا لَيْتَ أنِّي بَعْدَمَا طَافَ أهْلُهَا   هَلَكْتُ ولم أسْمَعْ بِهَا صَوْتَ إيسَانِ

(إيسان = إنسان).
ومن أمثلة إبدال صويت غير لين بآخر مثله قول جرير في محاكاة رطانة النصارى

(1) نفسه، ص: 219 .
(2) نفسه، ص: 219 .
(3)، (4) نفسه، ص: 226 .
(5) نفسه، ص: 228.

معوضا صويت الحاء في «رحمان» بصويت الخاء : (1)

هَلْ تَذْكُرُنَّ إلىَ الدَّيرَيْنِ هِجْرَتَكُمْ   وَمَسْحَكُمْ صُلْبَكُمْ رَخْمَانُ قُرْبَاناً

وقد تحل وحدة صوتية محل أخرى غير مساوية لها في الحكم، مثل حلول «ال» محل «الذي» في بيت الفرزدق :(2)

مَا أنْتَ بالحَكَمِ ا لتُرْضَى حُكُومَتُهُ   ولا الأصِيلِ ولاَ ذِي الرَّأْيِ والجَدَلِ

وحلول كاف التشبيه محل «مثل» كما في بيت امرئ القيس :

وإنَّك لم يَفْخَرْ عَلَيْكَ كَفَاخِرٍ   ضَعِيفٍ ، ولمْ يَغْلِبْكَ مِثْلُ مُغَلَّبِ

وبيت الأعشى :

أتَنْهَوْنَ ولاَ يَنْهَى ذَوِي شَطَطٍ   كالطَّعْنِ يذْهبُ فيه الزيتُ والفَتَلُ(3)

لقد كان من الضروري ـ ونحن نعالج هنا ظاهرة الإبدال بصفتها استحالة صوتية ـ أن نتكئ على معيار التركيب وما تقضي به قواعد اللغة العربية التي تحرم أن يكون الفاعل حرفا. والفاعل ـ كما هو واضح ـ لكل من «يفخر» و«ينهى» في البيتين السابقين هو الكاف.

من خلال الأمثلة السالفة يلاحظ أن الإبدال بوصفه استحالة صوتية يتم الكشف عنه انطلاقا من لفظ ـ أو جزء من لفظ ـ حاضر يحيل إلى لفظ غائب. وكلما اقتربنا من الإبدال الكامل الذي يصيب كلمة أو تركيبا ، كان المستوى الدلالي هو الموجه الخفي للعثور على العنصر الغائب. وهكذا ـ وكما لاحظت ذلك جماعة «مو» ـ فإن عملية الإبدال الكاملة «لا تنتج ماهو أقل من الترادف»(4). إذ في هذه الحالة تكون جميع عناصر الدال محذوفة

(1) نفسه، ص: 182 .
(2) نفسه، ص: 288 .
(3) نفسه، ص: 301 .
(4) البلاغة العامة، ص: 59 .

ومعوضة بعناصر أخرى تؤدي المدلول نفسه كما هو الشأن في «ذهب» و«انصرف» مثلا. لكن مثل هذا الترادف لا يحقق انزياحا، والنمط الذي يحقق الانزياح على المستويين الصوتي والدلالي هو الترادف الذي يحتفظ بالنواة الدلالية بين الدالين، مثل البيت النسوب للأخطل :

سَأَمْنَعُهَا أو سَوْفَ أجعَلُ أمرَهَا إلى مَلِكٍ أظْلاَفُهُ لم تَشَقَّقِ

حيث عوضت الأظلاف الأقدام، وكلاهما يؤدي وظيفة المشي. فإذا لم يكن بينهما ترادف عن طريق التطابق ـ وهو في الحقيقة لا وجود له إلا نظريا ـ فبينهما ترادف عن طريق القرابة.

وقد يستثير لفظ مرادف مهجور إذا استعمل محل لفظ شائع ومتداول وقعا أسلوبيا يشبه ما يستثيره لفظ ينتمي إلى لغة أجنبية عندما يعوض مرادفه العربي.

لقد وقفنا في نماذج الإبدال السابقة عند نمط لا يغير معنى الكلمة لأنه واقع في صلبها بوصفها وحدة معجمية. والصويت البديل أو الصويتات سرعان ما تحيل المتلقي إلى الأصل غير أن هناك نمطا آخر تستقل فيه الكلمتان كل بكيانها المعجمي والصرفي والمعنوي الخاص، ولكن تشابههما ـ وليس تطابقهما ـ الصوتي يجعلهما يبدوان كما لو كانا عبارة عن كلمة واحدة وقع فيها إبدال صوتي، كما هو شأن «يَنْهَوْنَ» و«يَنْأَوْنَ» في الآية 26 من سورة الأنعام :«وَهُمْ يَنْهَوْنَ عنْهُ وينْأَوْنَ عنْهُ»، حيث تظهر الكلمة الثانية كما لو كانت هي الأولى حل فيها صويت الهمزة محل صويت الهاء. هذا النمط عولج في البلاغة العربية مع أشكال أخرى ـ قد نعرض لها في محور قادم ـ تحت عنوان «تجنيس المضارعة»، أو الجناس غير التام. منه في الشعر قول البحتري : (1)

فَيَا لكَ من حزْمٍ وعزْمٍ طواهُمَا جَديدُ البِلَى تحتَ الصَّفَا والصَّفَائِحِ

فكلمة «عزم» تبدو تحريفا ل «حزم» بإحلال العين محل الحاء. ومنه أيضا الآية 22 من سورة «النمل» :«وجئتك من سبإ بنبإ يقين» حيث «نبأ» تحريف ل «سبأ» بإحلال النون محل السين. ومنه قول عمرو ابن كلثوم :(2)

(1) ابو محمد القاسم السجلماسي ـ المنزع البديع ...ص: 486.
(2) نفسه، ص: 488.

وقَدْ علِمَتْ عُلْيَا مَعَدٍّ أَنَّنَا مَطَاعِينُ في الهَيْجَا مطاعيمُ في المحْلِ

حيث تعاوضت الميم والنون في «مطاعيم» و«مطاعين».

ويمكننا أن نعتبر النماذج الآتية نماذج يجتمع فيها الإبدال الصوتي والخطي (الغرافي) في الآن نفسه، وهي مدرجة عند السجلماسي(1) ضمن «تجنيس الخط» وعند غيره في جناس التصحيف. واعتبارنا إياها إبدالا خطيا، اعتمادا على التشابه الهندسي بين بعض الحروف كالعين والغين، والقاف والفاء، والراء والزاي، والصاد والضاد، والحاء والخاء والجيم... من ذلك قول البحتري : (2)

ولم يَكُنِ المغتر بالله إذ سَرَى ليُعجِزَ والمعتَز باللَّهِ طالبُهْ

فقد لحق الإبدال هنا صويتين وحرفين هما الغين والراء في «المغتر» حيث حل محلهما العين والزاي في «المعتز». ومنه حلول الفاء محل القاف في «مقر» و«مفر» في البيت:(3)

فإن حلُّوا فليس لهُمْ مَقَرٌّ وإن كَرُّوا فليْسَ لهُمْ مَفَرٌّ

ومنه في الأقوال الشائعة : «خلف الوعد خلق الوغد». حيث حلت القاف محل الفاء (خلف ـ خلق) والغين محل العين (الوعد ـ الوغد).

د ـ الاستحالة بالمبـــادلة :

كما سبقت الإشارة، تختلف المبادلة عن الإبدال في أن الأولى تعني التبادل في المواقع فقط بين الصويتات الأصلية المكونة للكلمة، أو الوحدات داخل التركيب، ولا ينجم عن ذلك حذف أو زيادة.

فمن أمثلة تقديم صويت على آخر من غير أن يكون لذلك تأثير في معنى الكلمة قول ذي الرمة :(4)

(1) نفسه، ص: 488.

(2)، (3) نفسه، ص: 489.

(4) ابن عصفور، ضرائر الشعر ـ ص: 190.

تَكَادُ أواليهَا تَفْرِي جُلُودَهَا   ويَكْتَحِلُ التَّالِي بمورٍ وحَاطِبِ

فكلمة «أواليها» أصلها :«أوائلها»، تحولت إلى :«أوالئها» بتغيير موقع الهمزة، ثم قلبت الهمزة ياء تسهيلا للنطق.

ومنها التبادل الواقع في «هائر» التي تحولت إلى «هار» في الآية الكريمة :«أفَمَنْ أسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَى تَقْوَى من اللهِ ورِضْوَانٍ خَيرٌ أمَّنْ أسَّسَ بنْيَانَهُ عَلَىَ شَفَا جُرُفٍ هَارٍ»، حيث أخذت الهمزة موقع الراء فأصبحت «هارئ»، ثم وقع فيها ما وقع في «أوالئ» من تسهيل للهمزة بإبدالها ياء. وهذا التحول قد يوهم القارئ المتعجل بأن أصل الكلمة - انطلاقا من «هار» - منقوص صرفيا، من «هرى يهري» أو «هرا يهرو»، بينما أصلها :«هار (البناء) يهور هورا وهؤورا، تهدم».

ومثل ذلك،، التبادل بين صويتي العين والهمزة في «شوائع - شواعئ» في بيت الأجدع بن مالك : (1)

وكَأنَّ أولاَهَا كَعَابُ مُقَامِرٍ   ضُرِبَتْ على شُزُنٍ فَهُنَّ شَوَاعِي

ويمكن أن ندرج ضمن هذا النوع ما عولج في البلاغة العربيةتحت عنوان تجنيس القلب. بحيث يتم التركيز على المبادلة في مواقع الصويتات التي يتبعها بالضرورة تبدل دلالي، لأننا لسنا أمام كلمة واحدة وإنما أمام كلمتين لكل منهما كيان خاص. من ذلك بيت أبي تمام المشهور من قصيدته في فتح عمورية:

بِيضُ الصَّفَائحِ لا سُودُ الصَّحَائِفِ فِي   مُتُونِهِنَّ جِلاَءُ الشَّكِّ والرِّيَبِ

فكما نلاحظ لا يوجد في «صفائح» و«صحائف» حذف أو زيادة، ولكن تبادل للمواقع بين الفاء والحاء، ويظل موقع الهمزة ثابتا. ومنه قول المتنبي : (2)

---

(1) نفسه، ص: 190.

(2) ديوان المتنبي - شرح أبي البقاء العكبري - تحقيق مصطفى السقا - إبراهيم الأبياري - عبدالحفيظ شبلي - ج2 - دار المعرفة لبنان - ص: 250.

مُمَنَّعَةٌ مُنَعَّمَةٌ رداحٌ يُكَلِّفُ لفظُهَا الطَّيرَ الوُقُوعَـا

حيث تبادل الموقع كل من صويت النون والميم في (ممنعة ـ منعمة).

ومنه قول البحتري : (1)

شَوَاجِرُ أرْمَاحٍ تُقَطّعُ بينهُمْ شَواجِرَ أرحَامٍ ملُومٍ قُطُوعهَا

فالميم والحاء في «أرماح» و«أرحام» كل منهما أخذ موقع الآخر.

وقبل أن ننهي الحديث عن هذه الاستحالة لابد أن نشير إلى أن المبادلة قد تقع في ماهو أعلى من الصويت والمقطع في كلمة، بل قد تأخذ الكلمة بوصفها وحدة صوتية كبيرة مكان أخرى في التركيب، ولا تعوزنا هنا النماذج والأمثلة، غير أننا في هذه الحالة سوف نجد أنفسنا ـ أحببنا أم كرهنا ـ مرددين للأمثلة والنماذج التي ستظهر بعينها أو يظهر نظيرها عند التعرض للاستحالات التركيبية بالرغم من اختلاف الغاية والمعايير بين هذا وذاك. لذلك فضلنا تلافيا لعيب التكرار أن نقف عند الحد الذي وقفنا عنده.

---

(1) أبو محمد القاسم السجلماسي ـ المنزع البديع ـ ص: 487.

الفصل الخامس
الاستحالات التركيبية

في الاستحالات التركيبية تنحرف صيغة الجملة عن المعيار التركيبي الذي يشكل درجة الصفر. لكن كيف يمكن تحديد هذه الدرجة؟ تلك عقبة لابد من تذليلها، سيما وأن مفهوم الجملة ـ كما ترى جماعة «مو» ـ مفهوم غامض، لدرجة أن عدد التعريفات التي صيغت لتحديدها تقدر بعدد النحاة! ونحن لا نكون جملا إلا انطلاقا من خطابات متخيلة لها قابلية كبيرة للتشكل. فالمتكلم من أجل إبلاغ قدر معين من الإخبار يلجأ أحيانا إلى صيغ متباينة من غير أن تكون إحدى هذه الصيغ بالضرورة أكثر معيارية من الأخرى. صحيح أن هذه الصيغ لابد أن تخضع لضغوط النحو وإلزاماته مما يحد من حرية اختيار المتكلم. غير أن هناك صيغا تكون أكثر شيوعا وأكثر اطرادا من صيغ أخرى. وهذا إن لم يؤد إلى اعتبار الصيغ الأقل اطرادا صيغا منحرفة، فقد يؤدي على الأقل إلى النظر إليها بوصفها صيغا في الدرجات الدنيا من العادية. ويمكن تلمس هذا الفرق مثلا في الجمل الآتية التي تؤدي المحتوى الإخباري نفسه :

1 ـ رجعت والشمس غاربة

2 ـ رجعت إذ الشمس غاربة

3 ـ رجعت وقت غروب الشمس

4 ـ رجعت مع غروب الشمس.

مع اعترافنا بوجود صعوبة كبيرة في تدريج الجمل: 1، 3، 4 في سلم العادية لأن ذلك رهين باختيار المتكلم الذي تتحكم فيه شروط غير معروفة أحيانا وقد يتحكم فيه ذوقه، فإن التركيب في الجملة 2 يظل أقل تواترا من التراكيب الأخرى، ربما كان ذلك بسبب عدم ميل المتكلم إلى الجمع بين «إذ» الظرفية واسمين متتابعين : مبتدإ وخبر.

غير أننا إذا حكمنا معيار القواعد وجدنا جميع هذه الجمل سواء في احترامها لها. وهذا يقودنا إلى ضرورة التمييز بين جمل قاعدية وأخرى غير قاعدية. فما دمنا نتحدث في نطاق التركيب لا في نطاق الدلالة، فإن بعض الجمل التي لا معنى لها ـ حسب شومسكي ـ

تحترم القواعد، ولا تتساوى من هذا المنظور مع جمل أخرى لا معنى لها وغير قاعدية(1).
مثال الأولى :

- الأفكار الخضراء التي لا لون لها تنام بشدة.

ومثال الثانية :

- بشدة تنام الخضراء التي لا لون لها الأفكار.

غير أن ما سماه هنا شومسكي بانعدام المعنى نسبي وليس مطلقا لأن الجملتين معا إذا انتقلنا من حقل التواصل المحض إلى حقل البلاغة كان لهما معنى وربما أكثر من معنى - فمجال الجملة الأولى هو الاستحالات الدلالية التي سوف نعرض لها في فصل لاحق. أما مجال الثانية، فهو الاستحالات التركيبية موضوع هذا الفصل.

لقد جاء شومسكي بهذين النموذجين ليوضح «أن أي بحث عن تعريف «للقواعدية» يعتمد على الدلالة يكون عقيما»(2). غير أننا مضطرون للاستئناس بالدلالة أحيانا حتى لا نسقط صرعى نزعة مغرقة في الشكلية المحض، وحتى نغلق الباب أمام مثل هذه الجمل الهرائية - كما يسميها الدكتور تمام حسان : (3)

قَاصَ التجِينُ شِحَالَهُ بِتَرِيسِهِ الـ فَاخِي فَلَمْ يَسْتِفْ بِطَاسِيَةِ البَرَنْ

لا يمكن أن يجادل أحد في صحة تركيب الجمل المكونة لهذا «البيت» من بحر الكامل واحترامها للقواعد، ولكن خروجها عن نطاق المعجم العربي، وعدم انتساب ألفاظها إلى ذي معنى، أقصاها من دائرة التركيب الذي يهمنا.

وحتى نكون عمليين، نفضل عدم التيه في متاه النظريات التي قد لا يفضي بنا الخوض فيها إلى نتائج حاسمة، ونؤثر بدلا من ذلك الانطلاق من النماذج والأمثلة - إذ بالمثال يتضح المقال كما يقال - لعل الصيغ المحرفة تبين وتتضح بعد إحالتها أو قياسها إلى الصيغة المعيار، مستخلصين - بالطريقة نفسها المتبعة آنفا - الأوجه الأربعة للاستحالة.

(1) انظر : شومسكي - البنى النحوية - ترجمة د. يؤيل يوسف عزيز. مراجعة مجيد الماشطة - منشورات عيون - الطبعة الثانية - الدار البيضاء 1987، ص: 19.

(2) نفسه، ص: 20.

(3) تمام حسان - اللغة العربية معناها ومبناها - دار الثقافة - الدار البيضاء ص: 183.

1 ـ الاستحالة بالحذف :

يمكن التمثيل للحذف انطلاقا من حذف وحدات صغيرة تؤدي وظيفة ما في التركيب بحيث يتعرض من جراء حذفها المعيار للانتهاك. من ذلك حذف نون التثنية في «اللذان» كما في قول الأخطل: (1)

أبنِي كُلَيْبٍ إنَّ عَمَّيَّ اللَّذَا   قَتَلا الملُوكَ وفَكَّكَا الأغْلالاَ

وحذف نون الجمع من «الذين» كما في بيت الأشهب بن رميلة: (2)

إنَّ ألذِي حَانَتْ بِفَلْجٍ دِمَاؤُهُمْ   هُمُ القَوْمُ كلُّ القومِ يا أُمَّ خَالِدِ

فالبيت الأخير على الخصوص، يضطر متلقّيه إلى الوقوف وإعادة القراءة لما أصاب التركيب من انتهاك سببه عدم الانسجام بين «الذي» الاسم الموصول في صيغة المفرد، وبين ما يجاوره من قرائن الجمع كالضمير «هم» في «دماؤهم» و«هم» التي ابتدأ بها عجز البيت، واسم الجمع «القوم» المكرر مرتين، ولا يعود للتركيب انسجامه إلا بإعادة النون المحذوف إلى مكانه من «الذي». ومن ذلك حذف نون النسوة كما في قول الأعشى: (3)

وأَخُو الغَوَانِ مَتَى يَشَأْ يَصْرِمْنَهُ   وَيَعُدْنَ أعْدَاءً بُعَيدَ وِدَادِ

فقد اعتبرنا ـ على الرغم من أن ابن عصفور لم ينتبه إلا إلى حذف الياء من «الغواني» ـ أن التركيب لا يستقيم معيارا إلا بعودة النون إلى «يشأ» لأن مشيئة الصرم والتحول من الوداد إلى العداوة هي ـ حسب سياق البيت ـ بيد الغواني لا بيد «أخي الغواني».

ومنه حذف أداة الجر كما في قول جميل بثينة : (4)

رَسْمِ دارٍ وَقَفْتُ في طَلَلِهِ   كِدْتُ أقْضِي الحيَاةَ مِنْ جَلَلِهْ

---

(1) ابن عصفور ـ ضرائر الشعر ـ ص: 109 .

(2) نفسه، ص: 109 .

(3) نفسه، ص: 120 .

(4) نفسه، ص: 144 .

فالداعي إلى جر «رسم» في أول البيت محذوف، قد يكون واو «رب» كما هو شائع في الشعر العربي، وقد تكون «رب» ذاتها ... ومنه قول ذي الرمة في مطلع القصيدة:(1)

أَصْهَبَ يَمْشِي مِشْيَةَ الأَمِيرِ لا أَوْطَفَ الرَّأْسَ ولاَ مَقْرُورِ

وقل جرير : (2)

تَمُرُّونَ الدِّيَارَ ولمْ تَعُوجُوا كَلاَمُكُم عَلَيَّ إذَنْ حَرَامُ

فقواعد التركيب والصرف تمنع تعدية «مر» مباشرة، وتبيح ذلك عن طريق حرف الجر «على» أو الباء. ويمكن أن نعتبر من هذا النوع قوله تعالى :«واخْتَارَ مُوسَى قَوْمَهُ سَبْعِينَ رَجُلاً». باعتبار حذف «من» بعد «موسى». ومن أشكال الاستحالة بالحذف، حذف «أنَ» الناصبة للفعل المضارع وترك عملها دالا عليها كقول طرفة :

ألا أيُّهَذَا الزَّاجِرِي أحضُرَ الوَغَى وأنْ أشْهَدَ اللَّذَّاتِ هَلْ أنْتَ مُخْلِدِي

فوجود «أن أشهد» في بداية الشطر الثاني يمكن عده قرينة دالة على حذف «أن» قبل «أحضر الوغى». ومثله قول المتنبي : (3)

وكُلَّمَا لَقِيَ الدِّينَارُ صَاحِبَهُ في مِلْكِهِ افْتَرَقَا من قَبْلِ يَصْطَحِبَا

حيث حذف «أن» قبل «يصطحبا».
ومنه حذف لا النافية كقول النمر بن تولب : (4)

وقَوْلي إذَا ما أطْلَقُوا عن بَعِيرِهِمْ تُلاَقُونَهُ حَتى يَؤُوبَ المُنَخَّلُ

فحذف «لا» قبل «تلاقونه». ومثله في سورة يوسف الآية 85 :«تاللهِ تَفْتَأُ تذكُرُ يُوسُفَ». ومنه حذف همزة الاستفهام كما في قول امرئ القيس :

(1) نفسه، ص: 145.
(2) نفسه، ص: 146
(3) ديوان المتنبي ـ شرح العكبري ـ ج1 ـ ص: 116.
(4) ابن عصفور ـ ضرائر الشعر ـ ص: 155.

أحَارِ تَرَى بَرْقًا أُرِيكَ وَمِيضَهُ   كَلَمْعِ اليَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّلِ

أي «أتَرَى بَرْقًا». ومثله قول الكميت :

طَرِبْتُ ومَا شَوْقًا إلى البِيضِ أطْرَبُ   ولاَ لعبًا مِنِّي وذُو الشَّيْبِ يَلْعَبُ

فحذف الهمزة قبل «وذو الشيب».
ومنه حذف الفاء من جواب الشرط كقول عبد الرحمان بن حسان :(1)

من يَفْعَلِ الحَسَنَاتِ اللهُ يَشْكُرُهَا   والشَّرُّ بالشَّرِ عندَ اللَّهِ مِثْلاَنِ

فحسب القاعدة النحوية، ينبغي أن تبدأ الجملة الاسمية الواقعة جوابا للشرط «من يفعل»، بالفاء «فالله يشكرها».

ومنه أيضا حذف أداة العطف. وغني عن البيان أن اللغة العربية ليست كبعض اللغات (الفرنسية مثلا)، تقتصد في إقامة أدوات العطف الرابطة بين الجمل أو بين الكلمات، بحيث تصطف الجمل أو الكلمات بعضها أمام بعض ولا توضع أداة العطف إلا بين الجملتين أو الكلمتين الأخيرتين، فمثل هذا الركيب :«مر زيد، التفت، ركب الحافلة، وانصرف» إن كان مقبولا حسب معيار التركيب الفرنسي، وعكسه يعد انحرافا عنه، فهو ليس كذلك حسب المعيار التركيبي العربي الذي يوصي بوضع حروف العطف مكان الفواصل. لذلك نعتبر البيت الثاني من هذين البيتين اللذين أنشدهما ابن الأعرابي لأحد الشعراء:(2)

مَالِي لاَ أسْقَى عَلَى علاَّتِي
صَبَائِحِي غَبَايِقِي قَيْلاَتِي

خروجا بالحذف على قاعدة العطف.

ومن أنواع الحذف التي تلحق التركيب حذف الكلمة. وبما أن الكلمة تؤدي وظيفة نحوية محددة داخل المتتالية، فإن حذفها سيؤدي بالتبعية إلى حذف الوظيفة، ويبطل

---

(1) نفسه، ص: 160 .
(2) نفسه، ص: 161 .

عملها في ما بعدها إن كان لهاعمل. من ذلك مثلا حذف المضاف وإبقاء المضاف إليه. وإن كان المضاف إليه يجر بتأثير من المضاف فالحذف يلغي أيضا هذا التأثير. ويصير أمامنا تركيب جديد قد لا نجانب الصواب إذا وصفناه بالتركيب البدلي أو النعتي. ذلك أن الكلمة التي أصبحت تجاور مباشرة ما قبلها بعد حذف المضاف، لبست وظيفة جديدة هي وظيفة البدل أو النعت. من ذلك قولهم: «أَطْعَمُونَا لحمًا سَمِينًا شَاةٌ ذَبَحُوهَا». وتقدير النحاة: «أطعمونا لحما سمينا لحم شاة...»(1) فـ «شاة» غدت بمثابة بدل من «لحما» بعد ذهاب المضاف وذهاب عمله في المضاف إليه. والجدير بالإشارة هنا أن ابن عصفور يدرج هذا الحذف في باب الضرورة الشعرية،(2) بينما يصنفه السجلماسي في «المنزع البديع..» ضمن جنس الإيجاز، «اللغة طافحة به، وكثرته خارجة عن الإحصاء، حتى لقد ظن قوم أنه حقيقة لا مجاز»(3).

من ذلك قول ابن قيس الرقيات: (4)

رَحِمَ اللّٰهُ أَعْظُمًا دَفَنُوهَا بِسِجِسْتَانَ طَلْحَةِ الطَّلَحَاتِ

حيث حذف في العجز «أعظم» قبل «طلحة الطلحات» على تقدير: «رَحِمَ اللّٰه أَعْظُمًا دَفَنُوهَا بِسِجِسْتَانَ أَعْظُمَ طَلْحَةِ الطلحَاتِ» اعتبارا لتقدم ذكر «أعظما» في صدر البيت.

والواقع أن الأمثلة ـ فيما نظن ـ عن مثل هذا الحذف لا يخلو استخراجها من صعوبة، وليست من الكثرة كما قال السجلماسي، اللهم إلا إذا شغلنا آلة التأويل تشغيلا لا يخلو من عسف كما فعل ببيت أبي ذؤيب الهذلي: (5)

أَمِنْكِ البَرْقُ أَرْقُبُهُ فَهَاجَا فَبِتُّ إِخَالُهُ دُهْمًا خِلاَجَا

حيث اعتبر أن التقدير في: «أمنك البرق» هو: «أمن ناحيتك». إذ ما يمنع أن

---

(1) نفسه، ص: 167.
(2) نفسه، ص: 165 وما بعدها.
(3) السجلماسي ـ المنزع البديع ص: 205.
(4) ابن عصفور ضرائر الشعر ص: 167، وانظر الهامش رقم: 3.
(5) نفسه، ص: 167 ـ 168 وانظر الهامش رقم 1.

يكون البرق منها مباشرة ولو على سبيل الاستحالة الدلالية. إن مسلك السجلماسي يفضي إلى تصور هذا النوع من الحذف في كل سلسلة كلامية تقريبا مادام من سمات أي خطاب امتلاؤه بالثقوب التي يملؤها المتلقي انطلاقا من فهمه الخاص، ولعل هذا هو ما حدا السجلماسي على اعتبار اللغة طافحة بهذا الحذف، وكثرته خارجة عن الإحصاء.

على أن الأمثلة التي تبدو أوضح من غيرها في هذا المجال هي التي يلحق فيها الحذف «ابن» المضاف إلى اسم علم معروف كقول ذي الرمة : (1)

قَضَى نَحْبَهُ في مُلْتَقَى القَومِ هَوبَرُ   عَشِيَّةَ فَرَّ الحَارِثِيُّونَ بَعْدَمَا

فهوبر هو ابن هوبر. ومثله قول أوس: (2)

فَهَلْ لكُمُ فِيهَا إليَّ فَإنَّني   بَصيرٌ بِمَا أعْيَا النِطَاسِيَّ حِذْيَمَا

فهو ابن حذيم حسب المشهور والمتعارف، وفي الأمثال العربية «أطب من ابن حذيم(3). وكقول الصلتان :

أرَى الخَطفيَّ بَذَّ الفَرَزْدَقَ شِعْرُه   ولكِنَّ خيراً من كُلَيْبٍ مُجَاشِعُ

ويقصد ابن الخطفي وهوجرير(4).

أما حذف المضاف إليه فبالرغم من صعوبة تصور وجوده عمليا فإن بالوسع أن نعتبر منه قوله تعالى :«للّه الأمرُ من قَبْلُ ومنْ بَعْدُ» على أساس أن «قبل» و«بعد» وضعهما في التركيب أن تكونا مضافتين، ولذلك اعتبروا انقطاعهما عن الإضافة لفظا لا تقديرا. ومنه أيضا الآية 253 من سورة البقرة :«تلكَ الرُسُلُ فَضَّلْنَا بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ» ف «بعض» الأخيرة تعتبر منقطعة عن الإضافة إلى الضمير «هم»، على الأقل حسبما يشير إليه سياق الآية. والتقدير :«فضلنا بعضهم على بعضهم الآخر».

وقد يحذف الموصوف وتبقى الصفة كقول ذي الرمة :

فَظَلُّوا ومِنْهُمْ دَمْعُهُ سابِقٌ لَهُ   وآخَرُ يثْني دَمْعَةَ العَيْنِ بالمهْلِ

---

(1)، (2) نفسه، ص: 168 .
(3) نفسه، ص: 171 .
(4) نفسه، ص: 182 .

فالموصوف بعد «منهم» في صدر البيت يمكن تقديره ب «مَنْ» (مِنْهُم مَنْ دَمْعُهُ...) أولفظ آخر مثل :«فَرِيقٌ» حسب تقدير ابن عصفور(1). أما صفة الموصوف فهي الجملة المكونة من «دمعه سابق له».

ومن ذلك أيضا قول أبي نواس :

تَدُورُ علينَا الرَّاحُ فِي عَسْجَدِيَّةٍ حَبَتْهَا بأنْوَاعِ التَّصَاوِير فَارِسُ

ف «عسجدية» صفة لآنية الشرب التي يمكن تقديرها مفردا أو جمعا (قدح، أقداح مثلا). ومثل هذا الحذف كثير في الشعر القديم. ينصب على موصوفات كثيرة التداول في حياة الشاعر العربي كالخمر : (ولا تمكُرُ الصَّهْبَاءُ بِي حِينَ أشرَبُ) والجواد :

وقَدْ أغتدي والطيرُ في وُكُنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قيدِ الأوابِدِ هَيْكَلِ

والناقة :

وَإِنِّي لأُمْضِي الهَمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ بعَوْجَاءَ مِرْقَالٍ تَرُوحُ وتَغْتَدِي

ففي كل ذلك اكتفى الشاعر بالصفات وهي بالترتيب : الصهباء ـ المنجرد ـ العوجاء. ومن أمثلة الاستحالة بالحذف إلغاء خبر كان أو إحدى أخواتها كقول عمرو بن الأهتم:(2)

فَإِنْ قَصَدُوا لحقٌّ حَقٌّ فاقْصِدْ وإن جَارُوا فَجُرْ حَتَّى يَصِيرُوا

فقد حذف خبر «يصيروا» وترك للقارئ شأن تقديره اسما (طائعين) أو جملة (يطيعوك) أو شبه جملة (من الطائعين) أو ما أشبه ذلك .

ومما يمكن اعتباره حذفا لجملة حذف الفعل وفاعله المضمر كقول ابن هرمة:(3)

وَعَلَيْكَ عَهْدُ اللهِ إنَّ بِبابِهِ أَهْلَ السيالةِ إن فَعَلْتَ وإنْ لَمِ .

(1) نفسه، ص: 171.

(2) نفسه، ص: 182.

(3) نفسه، ص: 183.

فالمحذوف هنا واضح لدلالة السياق عليه، وهو «تفعل». وقد يحذف تركيب أكبر من ذلك، ويترك تقديره للمتلقي، مثل حذف جواب الشرط كما في الاية 31 من سورة «الرعد» : «ولوْ أنَّ قُرآنًا سُيِّرتْ بهِ الجِبَالُ أو قُطِّعَتْ بهِ الأرْضُ أو كُلِّمَ بهِ المَوْتَى». وقد قدر السجلماسي التركيب المحذوف ب «لكان هذا القرآن»(1). ومثله حذف جواب «إذا» في الاية 73 من سورة الزمر :

«وَسِيقَ الَّذينَ اتَّقَوا ربَّهُمْ إلى الجَنَّةِ زُمَراً، حتى إذا جَاؤُوهَا وَفُتِّحَتْ أبْوَابُهَا». ويظل تقدير الجواب المحذوف هنا ـ كما في الاية السابقة ـ موكولا إلى تصور الغاية من الحذف، قد تكون هنا كما قال السجلماسي هي المبالغة «لأن السامع يترك مع أقصى تخيله بتقديره أشياء لا يحيط بها الوصف»(2).

ومثله أيضا قول امرىء القيس :(3)

فَأقْسِمُ لو شَيْءٌ أتَانَا رسُولُهُ سِوَاكِ. ولكِنْ لمْ نَجِدْ لكِ مَدْفَعًا

فجواب القسم والشرط محذوف، يمكن تقديره بِ «لما أجبناه» أو «لما استجبنا لطلبه» أو ما شابه.

ب ـ الاستحالة بالزيادة

تكون الزيادة استحالة تركيبية كلما انضاف إلى التركيب عنصر أوعدة عناصر يمكن الاستغناء عنها دون أن يتأثر التركيب. بل إن الزيادة في هذه الحالة قد تبدو عامل تشويش على التركيب أو حتى على النص إذا طالت هذه الزيادة فاستغرقت مساحة كبيرة من الجمل كما هوالشأن في حالة التكرار والإطناب.

ومن أمثلة زيادة بعض الوحدات الصغرى زيادة «أنْ» في موضع لا يحتاج إليها مع إبطال عملها كقول المفضل النكرى :(4)

(1) السجلماسي ـ المنزع البديع، ص: 189.
(2) نفسه، ص: 190.
(3) نفسه، ص: 192.
(4) ابن عصفور ـ ضرائر الشعر، ص: 60.

حَمُومُ الشَّدِّ شَائِلَةُ الذُّنَابَى   وَهَادِيهَا كَأَنْ جِذْعٍ سَحُوقِ

يعلق ابن عصفور على هذا البيت بقوله :«ألا ترى «أن» زيدت في البيت بين الكاف والاسم المجرور بها »(1)، غير أن روي القصيدة التي اجتزئ منها هذا البيت مرفوع في «الأصمعيات»(2)، وروايته تختلف قليلا :

تَشُقُّ الأَرْضَ شَائِلَة الذُّنَابَى   وهَادِيهَا كَأَنْ جِذعٌ سَحُوقُ

وفق هذه الرواية لن يكون البيت نموذجا للاستحالة بالزيادة ولكن للعكس. فإذا اعتبرنا «كَأَنْ» هي «كَأَنَّ» مخففة، كانت «جِذعٌ» خبرا، واسم «كأن» محذوفا وهو الضمير «ه»، ويكون التقدير هو :«كأنه جدع». ومن أمثلة زيادة «أن» قول جميل بن معمر:(3)

فَقَالَتْ أَكُلَّ النَّاسِ أَصْبَحْتَ مَانِحًا   لِسَانَكَ كَيْمَا أَنْ تَغُرَّ وَتَخْدَعَا

حيث أضاف «أن» إلى التركيب بعد «كيما».
ومنذلك زيادة «ما» بعد كاف الجر، كقول الأعشى : (4)

كَمَا راشِدٍ تَجِدِينَ امْرَءا   تَفَكَّرَ ثُمَّ ارْعَوَى أَوْ نَدِمْ

ومنه زيادة «إلا» حيث لا استثناء ولا حصر كقول ذي الرمة:(5)

حَراجِيجَ ما تَنْفكُّ إلاَّ مُنَاخَةً   على الخَسْفِ أَوْ نَرْمِي بِهَا بَلَداً قَفْرَا

ومنه زيادة «كان» زيادة اعتراضية كقول الفرزدق:(6)

(1) نفسه، ص: 60.
(2) «الأصمعيات». تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون ـ الطبعة 4 ـ دار المعارف. ص: 203 .
(3) ابن عصفور ـ ضرائر الشعر ص: 60 وانظر الهامش 3 .
(4) نفسه، ص: 68 .
(5) نفسه، ص: 75 .
(6) نفسه، ص: 77 .

فِي لجةٍ غمرت أبَاكَ بُحُورُهَا   في الجَاهِلِيَّةِ - كَانَ - والإسْلاَمِ

ومن صور الزيادة التكرار، وهو ترديد اللفظ الواحد أو ترديد الجملة، فمن أمثلة ترديد اللفظ قول عبيد بن الأبرص: (1)

هَـلاَّ سَأَلْتِ جُمُوعَ كِنْـ   دَةَ يومَ وَلَّوا أينَ أيْنَـا

ومن أمثلة ترديد الجملة قوله تعالى في سورة «الشرح» :«فإنَّ مَعَ العُسْرِ يُسْرًا إنَّ مَعَ العُسْرِ يُسْرًا». غير أن هناك صورا للزيادة قد تقطع الاتصال بين العناصر الأساسية للجملة، وأخف هذه الصور الاعتراض بجملة متوسطة الطول كقول عنترة: (2)

ولَقَدْ نزلتِ - فَلاَ تَظُنِّي غَيْرَهُ -   مِنِّي بِمَنْزِلَةِ المُحِبِ المُكْرَمِ

فالجملة : «فلا تظني غيره» قد عطلت الاتصال إلى حين بين «نزلت» و«مني».
ومثله قول الأعشي : (3)

يَكَادُ يَصرْعُها - لولا تَشَدُّدُهَا   إذا تَقُومُ إلى جَارَاتِهَا - الكَسَلُ

وقد تبلغ الزيادة المعترضة شأوا أبعد في عرقلة المسار العادي للتركيب عن طريق الاستطراد. ومنه قول الأعشى أيضا في القصيدة ذاتها : (4)

مَاروْضَةٌ منْ رِيَاضِ الحَـزْنِ مُعْشِبَةٌ   خَضْرَاءُ جادَ عَلَيْهَا مُسْبِلٌ هَطِلُ
يُضَاحِكُ الشَّمْسَ منْها كوكَبٌ شَرِقٌ   مـُؤَزَّرٌ بعَمِيمِ النَّبْتِ مُكْتَهِلُ
يـَوْمًا بِأطْيَبَ منْهـا نَشْرَ رَائِحَةٍ   ولا بأحْسَنَ منْهَا إذْ دَنَا الأُصُلُ

فالجملة الأساسية هي «ماروضة بأطيب منها نشر رائحة»، أما باقي الجمل الفاصلة

(1) السجلماسي ، المنزع البديع ص: 325 .
(2) موسوعة الشعر العربي - العصر الجاهلي - المجلد الأول. اختارها وشرحها وقدم لها مطاع صفدي وإليا حاوي، أشرف عليها خليل حاوي. تحقيق وتصحيح أحمد قدامة - شركة خياط للكتب والنشر - بيروت لبنان 1974 - ص: 525 .
(3) نفسه، - المجلد الثاني، ص: 21 .
(4) نفسه، ص: 23 .

بين المبتدإ والخبر فهي جمل استطرادية زائدة. وقد تكون الزيادة اعتراضا وتكرارا لفْظيًا في الوقت نفسه،كما في الآية 35 من سورة «المومنون» :«أيَعِدكُم أنّكُم ـ إذا متُّمْ وكُنتُم تُرابًا وعِظامًا ـ أنكُمْ مُخْرَجُونَ». وقد تكررت «أنكم» مرتين: قبل الاعتراض وبعده للتذكير.

جـ ـ الاستحالة بالإبدال

يتخذ الإبدال في التركيب عدة مظاهر منها نيابة صيغة صرفية عن صيغة صرفية أخرى يفرضها السنن النحوي كنيابة اسم الفاعل عن اسم المفعول في بيت الحطيئة المشهور:

دَعِ المكَارِمَ لاَ تَرْحَلْ لبُغْيَتِهَا واقْعُدْ فإنَّكَ أنْتَ الطَّاعِمُ الكَاسِي

والآيتين 6 و 7 من سورة القارعة :«فَأمَّا مَنْ ثَقُلَتْ موازينُهُ فَهُو في عيشَةٍ رِاضِيةٍ». فـ «الكَاسِي» و«راضية» حلا محل «مكسو» و«مرضي عنها».

ويمكن اعتبار حلول المصدر محل اسم الفاعل مظهرا آخر لهذا الإبدال، وقد يتبادر إلى الذهن ـ بناء على شيوع صيغة «فُلاَنٌ عَدْلٌ» ـ أن هذا المظهر لم يعد يتمتع بأية ميزة استحالية ذات طابع شعري. ولكن هذا الحكم ـ إن افترضنا أنه صحيح ـ قد لا ينطبق إلا على هذا المثال فحسب لجريانه مجرى العبارات المسكوكة. ويكفي أن نخرج عن هذا المثال بالقياس عليه في الوقت ذاته لنكتشف طرافلة الاستحالة، كأن نقول مثلا: فُلاَنٌ ظُلْمٌ أوْ قَسْوَةٌ أو إخْبَارٌ بدلا من : فُلان ظَالِمٌ، قَاسٍ، مُخْبِرٌ.

إن نيابة المصدر عن اسم الفاعل تجعلنا نتأمل صيغة صرفية أخرى هي صيغة مفعل كَمَأْخَذ، فهي مرة اسم مكان ومرة مصدر ميمي. وإذا انتقلنا إلى ما فوق الثلاثي (مُدْخَل مثلا) احتملت الصيغة اسم المكان واسم المفعول والمصدر الميمي، ويكون السياق عندئذ هو سيد القرار. ويحتمل أن يكون الاستعمال هو الذي حاد بإحدى الصيغ عما خصصت له، واكسبها التواتر مشروعية الدخول ضمن السنن بينما بقيت نيابة المصدر عن اسم الفاعل خارج السنن.

ومن مظاهر الإبدال التركيبي نيابة حرف جر عن آخر مثل قول القحيف العقيلي:(1)

---

(1) ابن عصفور ـ ضرائر الشعر، ص: 233.

إذَا رَضِيَتْ عليَّ بنُو قُشَيْرٍ لعَمْرُ اللّهِ أعْجَبَني رِضَاهَا

فقد أقام «على» مقام «عن». ومنه قول الأعشى :(1)

أزْمعْتَ مِنْ آلِ ليْلَى ابْتِكَارا وشَطّتْ على ذِي هَوى أن تُزَارَا

حيث أحل «من» محل «إلى» في صدر البيت كما فعل عمر بن أبي ربيعة في مطلع رائيته المشهورة :

أمِنْ آلِ نُعم أنتَ غَادٍ فَمُبْكِرُ غَدَاةَ غَدٍ أمْ رائحٌ فَمُهَجِّرُ

وهي «إلى آل نعم» بدلا من «من آل نعم».
ومنها خرق قاعدة الاتفاق النحوي الذي تقتضي القاعدة أن يسود التركيب من حيث العدد، من ذلك استعمال المفرد مكان المثنى كقول الفرزدق في رواية : (2)

أغِثْني بِكُنْهِي في نَزَارٍ ومَقْبلِي فَإنّي كريمُ المشرِقَينِ وشَاعرُهْ

وقول امرئ القيس : (3)

وعَينٍ لها حَدْرةٍ بَدْرَةٍ شُقّتْ مَآقِيهمَا من أخَرْ

فالأول جعل الضمير «ه» في «شاعره» مكان «هما» (كريم المشرقين وشاعرهما) والثاني أناب المفرد «عين» وصفتيه «حدرة، بدرة» عن المثنى «عينين» بدليل قوله في العجز :«مآقيمهما». وقد ينوب المثنى عن المفرد كما في قول سويد بن كراع : (4)

فَإنْ تَزْجُرَانِي يا ابنَ عَفّانَ أنزَجِر وإن تَدَعَاني أحْمِ عِرْضًا مُمنَّعًا

حيث نابت صيغة المثنى في «تزجراني» و«تدعاني» عن صيغة المفرد، فالمخاطب واحد هو ابن عفان. ومنه قول الفرزدق : (5)

(1) نفسه، ص: 251 .
(2) نفسه، ص: 250 وانظر الهامش رقم 5 .
(3) نفسه، ص: 251 .
(4) نفسه، ص: 254 .
(5) نفسه، ص: 253 .

عَشِيَّةَ سَالَ المِرْبَدَانِ كلاهُمَا سَحَابَةَ مَوْتٍ بالسُّيوفِ الصَّوارِمِ

وقول عنترة : (1)

كيْفَ المزَارُ وقَدْ تَرَبَّعَ أهلُها بِعُنَيْزَتَيْنِ وأهلُنا بالغَيْلَمَ

وليس هناك مرجعيا غير مربد واحد وعنيزة واحدة . ومنه الآية 17 من سورة الرحمان :«رَبُّ المَشْرِقَيْنِ وَرَبُّ المَغْرِبَيْنِ».

ومن مظاهر الإبدال وضع المفرد محل الجمع كقول جرير : (2)

دَعَوْنَ الهَوَى ثُمَّ ارتَمَيْنَ قُلُوبَنَا بأَسْهُمِ أعْداءٍ وهُنَّ صَديقُ

حيث نابت «صديق» عن «صديقات»، لا من حيث العدد فحسب بل من حيث الجنس كذلك. من ثم يكون في البيتين انتهاك للتوافق العددي والجنسي في آن واحد. ومنه قوله تعالى في الآية 5 من سورة الحج : «يُخْرِجُكُمْ طِفْلاً»، وفي الاية 68 من سورة الحجر :«هَؤُلاَءِ ضَيْفِي فَلاَ تَفْضَحُونَ». حيث عوض المفرد على التوالي :«أطفالا » و«ضيوفي»، كماعوضت «رفيق» «رفقاء» في الاية 69 من سورة النساء :«وحَسُنَ أولئِكَ رَفِيقًا ».

ومنه وضع الجمع موضع المفرد كقول امرئ القيس : (3)

يَطِيرُ الغُلاَمُ الخِفُّ عَنْ صَهَوَاتِهِ ويُلْوِي بأثوابِ العَنِيفَ المثقَّلِ

وليس للفرس إلا صهوة واحدة مرجعيا. غير أن شدة السرعة قد توهم العين بأنها ترى الواحد أعدادا. ومثله قول الأعشى :(4)

ومثْلِك مُعْجَبَةٌ بالشَّبَا بِ صَاكَ العبيرُ بأجْسَادِهَا

وقد يكون التعبير ب « أجسادها » مكان «جسدها» عن ضخامة هذا الجسد الذي يبدو للشاعر متعددا في واحد.

(1)نفسه، ص: 253 .

(2) السجلماسي ـ المنزع البديع، ص: 303.

(3) ابن عصفور ـ ضرائر الشعر، ص: 250 .

(4) نفسه، ص: 250 .

ومن ذلك إحلال الجمع محل المثنى كما في الآية 11 من سورة فصلت :«إيتيَا طَوعًا أوكَرهًا قَالَتَا أتينَا طَائعينَ». فالسياق (إيتيا ـ قالتا) يقتضي «طائعتين» أي أن هنا خرقا للتوافق العددي والجنسي معا، إذ المتحدث عنه في الاية هو السماء والأرض :«ثمَّ استَوَى إلي السَّمَاء وهي دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وللأرضِ إيتيَا طَوْعًا أو كَرْهًا». ومثل ذلك إسناد الفعل إلى الجمع بدلا من إسناده إلى المثنى أو المفرد كما تقتضي ذلك قواعد التركيب. من ذلك قوله تعالى في الآية 9 من سورة الحجرات :«وإن طَائِفَتَانِ منَ المومنِينَ اقتَتَلُوا فأصْلِحُوا بَينَهُمَا». فالمثنى «طائفتان» يقتضي «اقتتلا» بدلا من «اقتتلوا»، ولكن واو الجماعة علقت على معنى الجمع في «الطائفة»، كما هو الشأن في «أمة» في الآية 23 من سورة القصص :«ولما وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عليْهِ أمَّةً من النَّاسِ يَسْقُونَ»، وإن كانت القرينة اللفظية الحاضرة في الآيتين : «من المومنين» في الأولى، و«من الناس» في الثانية تخفف من حدة خرق التوافق.

ومن مظاهر الإبدال أيضا إسناد الفعل إلى المذكر بدلا من إسناده إلى المؤنث كقول عامر بن جوين الطائي: (1)

فَلاَ مُزنَةٌ ودَقَتْ ودْقَهَا وَلاَ أرْضَ أبْقَلَ إبْقَالَهاَ

حيث خرج بذلك على قاعدة الموافقة الجنسية في قوله «أبقل» بدلا من «أبقلت» للأرض ملتفتا إلى ما فيها من معنى المكان. ومثله الآية 275 من سورة البقرة :«فَمَنْ جَاءَهُ مَوْعِظَةٌ من ربِّه» بدلا من «جاءته».

ومنها إسناد الفعل إلى المؤنت بدلا من إسناده إلى المذكر . كقول الأعشى:(2)

وتَشْرَقُ بالقَوْلِ الَّذي قد أذَعْتَهُ كَمَا شَرِقَتْ صَدْرُ القَنَاةِ من الدَّمِ

حيث أنث «صدره» وكأنه علق الفعل على «القناة» مباشرة. ومنه قول العجاج:(3)

(1) ابن جني ـ الخصائص ـ الجزء الثاني ـ ص: 411 .

(2) نفسه، ص: 417 .

(3) نفسه، ص: 418 .

أكَلْنَ بَعْضِي وتركْنَ بَعْضِي
طُول اللّيالِي أسْرعَتْ في نَقْضِي

حيث أنث «طول» بقوله «أسرعت».

ومن مظاهر الإبدال إحلال ضمائر محل أخرى، بعد أن يكون السياق الداخلي أو المرجع الخارجي قد حدد ضمير الشخص المتحدث عنه مسبقا. وهذا هو ما سمي في البلاغة العربية بالالتفات. فمن أمثلة حلول ضمير المخاطب محل ضمير الغائب قوله تعالى في سورة الفاتحة: «الحمد لله رب العالمين، الرحمان الرحيم، ملك يوم الدين، إياك نعبد وإياك نستعين». حيث حلت «إياك» محل «إياه» المتوافقة مع السياق الذي انطلق انطلاقة غياب. ومثل ذلك في الشعر قول الشريف الرضي: (1)

سَهْمٌ أصَابَ وَرَامِيهِ بذِي سَلَمٍ   مَنْ بالعِرَاقِ لَقَدْ أبعدْتِ مَرْمَاكِ

فقد وضع «أبعدت»، مكان «أبعد» و«مرماك» بدلا من «مرماه».

وقد يحل ضمير الغائب محل ضمير الخطاب كما في الآية 22 من سورة يونس: «حَتَّى إذا كُنْتُمْ في الفُلْكِ وجَرَيْنَ بهمْ برِيحٍ طَيِّبةٍ وفرحُوا بهَا»، حيث حلت «بهم» عوضا عن «بكم» و«فرحوا» بدلا من «فرحتم». ومنه قول النابغة:

يَادَارَ مَيَّةَ فالعَلْياء فالسَّندِ   أقوَتْ فَطَالَ عليْهَا سالِفُ الأمَدِ

حيث أحل ضمير الغائب محل الخطاب - الذي ابتدأ به في صدر البيت - في كل من «أقوت» بدلا من «أقويت»، و«عليها» بدلا من «عليك».

وقد يعوض ضمير المتكلم ضمير المخاطب كما في قوله علقمة: (2)

طَحَا بكَ في الحِسَانِ طَرُوبُ   بُعيدَ الشَّبابِ، عَصْرَ حَانَ مَشيبُ
تُكلِّفنِي ليلَى وقدَ شَطَّ وليُها   وعَادَتْ عَوادٍ بَيْنَنَا وخُطُوبُ

فقد ابتدأ بالخطاب (طحا بك) ثم استعاض عنه في البيت الثاني بياء المتكلم (تكلفني).

(1) السجلماسي - النزع البديع، ص: 447.
(2) موسوعة الشعر العربي - ج2 - ص: 105.

ومن مظاهر الإبدال في التركيب، تعويض زمن الفعل بزمن آخر أو الانتقال من صيغة إلى صيغة، كالخروج من المضارع إلى الماضي في قول الشاعر :(1)

ولقَدْ أمرُّ عَلَى اللَّئيمِ يَسُبُّنِي فَمَضَيْتُ ثُمَّتَ قلتُ : لاَ يَعْنِينِي

ففي قوله :«فمضيت» خرق لمبدإ التوافق في الزمن النحوي الذي يقتضي العودة بالفعل إلى المضارع : (فأمضي، ثم : أقول) انسجاما مع «أمر» في صدر البيت. ومنه قول تأبط شرا :(2)

وإنّي قَدْ لَقيتُ الغُولَ تهْوِي بسُهْبٍ كالصَّحيفَة صَحْصَحَانِ
فَأضْرِبُهَا بِلاَ دَهَشٍ فَخَرَّتْ صَرِيعًا لليَدَيْنِ ولِلْجِرَانِ

فقد وضع المضارع «فأضربها» في موضع الماضي لأن السياق سياق الماضي ابتداء من البيت الأول (وإني قد لقيت) فالانسجام يقتضي :«فضربتها.. فخرت». وفي البيت الثاني إضافة إلى ذلك خرق لمبدإ التوافق الجنسي بين «خرت» و«صريعا». ومن ذلك قوله تعالى في الآية 9 من سورة «فاطر» :«واللهُ الَّذِي أرْسَلَ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فَسُقْنَاهُ إِلى بَلَدٍ ميت فَأحْيَيْنَا بِهِ الأرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا».

ففي هذه الآية بالإضافة إلى خرق التوافق في زمن الفعل بالانتقال من الماضي «أرسل» إلى المضارع «فتثير»، خرق آخر يتمثل في الإبدال على مستوى الضمائر بالانتقال من الغائب إلى المتكلم، من «أرسل» إلى«فسقناه». ومن مظاهر الإبدال وضع الضمير المنفصل موضع الضمير المتصل كقول طرفة : (3)

أصَرمْتَ حَبْلَ الحيِّ أمْ صَرَمُوا يَا صَاحِ بلْ صَرَمَ الحِبَالَ هُمُ

ففي الشطر الثاني حل الضمير «هم» محل واو الجماعة كما تقضي بذلك القاعدة. ولا نظن أن طرفة كان عاجزا عن إرضاء القاعدة، ذلك أن إضافة واو الجماعة إلى «صرم»

(1) السكاكي - مفتاح العلوم - ص: 185.
(2) موسوعة الشعر العربي - ج1 - ص: 110 - 111.
(3) ابن عصفور - ضرائر الشعر ، ص: 260 .

في العجز (يَا صَاحِ بَلْ صَرَمُوا الحِبَالَ هُمُ) كانت «سَتَصُونُ» الوزن، وتجعل «هم» توكيدا. ولكنها إرادة الشاعر وحقه في التكلم باللغة الأخرى.

ومن ذلك إحلال ضمير النصب المنفصل محل الضمير المتصل كقول الفرزدق :

بالوارثِ الباعثِ الأمواتَ قَدْ ضَمِنَتْ إيَّاهُمُ الأرْضُ في دَهْرِ الدَّهَارِيرِ

حيث وضع «إياهم» موضع «هم» (ضمنتهم).

وقد تنوب وحدة عن وحدة أخرى حاملة وظيفتها التركيبية، مثل نيابة أداة التعريف «ال» عن اسم الموصول كما في قول الفرزدق : (1)

ما أنتَ بالحَكَمِ التُرضَى حُكُومَتُهُ ولا الأصِيلِ ولاَ ذِي الرَّأيِ والجَدَلِ

وقول ذي الخرق الطهوي : (2)

يقُولُ الخَنَى وأبغَضُ العُجْمِ نَاطِقاً إلى رَبِّنَا صَوْتُ الحِمَارِ اليُجَدَّعُ

فكلاهما وضع «ال» موضع «الذي» في كل من «الترضى» و«اليجدع» .

وقد تنزل «إذا» منزلة «إن» فتؤدى وظيفتها في الجزم كما في قول أعشى همدان: (3)

وَإذَا تُصِبْكَ من الحوادِثِ نَكْبَةٌ فاصْبِرْ فكُلُّ غَيَابَةٍ سَتَكَشَّفُ

وقد يحل الحرف محل الاسم كحلول الكاف محل «مثل» في قول الأعشى: (4)

أتَنْتَهُونَ وَلاَ يَنْهَى ذَوي شَطَطٍ كالطَّعنِ يَذْهَبُ فِيهِ الزَّيتُ والفَتَلُ

وقول امرئ القيس : (5)

---

(1) نفسه، ص: 288.

(2) نفسه، ص: 289 .

(3) نفسه، ص: 299 .

(4)، (5) نفسه، ص: 301 .

وإنَّكَ لم يفْخَرْ عَلَيْكَ كَفَاخِرٍ ضَعِيفٍ ولمْ يَغْلِبْكَ مِثْلُ مُغَلَّبِ

فالكاف في البيتين معا واقع في موقع الفاعل لكل من «ينهى» و«يفخر». وهو حسب القاعدة النحوية اسم وليس حرفا. وقرينة السياق في عجز بيت امرئ القيس تدل على هذا الإبدال، حيث عادت «مثل» إلى الظهور مرة أخرى واحتلت مكانها الطبيعي في التركيب.

ومن ذلك نيابة «عن» عن «جانب» أو ما في معناها، كما في قول ذي الرمة:(1)

فَقُلتُ اجْعلَنْ ضَوْءَ الفَرَاقِدِ كُلِّها يَمينا ومهْوَى النَّجْمِ منْ عَنْ شِمَالِكَا

وقول قطري (2) بن الفجاءة :

فَلقَدْ أراني للرِّمَاحِ دَرِيَّةً مِنْ عَنْ يميني تَارةً وأمَامِي

فدخول «من» على «عن» - وهي لا تدخل إلا على الأسماء - أضفى على «عن» قيمة اسمية.

ومن مظاهر الإبدال في التركيب إنابة اسم جامد عن اسم صفة، من ذلك قول رؤبة(3):

هَلْ يَعْصِمُنِّي حَلفٌ سخْتِيتُ
أو فِضَّةٌ أوذَهَبٌ كِبْرِيتُ

فقد أوردهما ابن قتيبة في «تأويل مشكل القرآن» نموذجا لغلط الشعراء، واعتبر ابن الأعرابي (4) أن رؤبة ظن الكبريت ذهبا. وهذا اتهام مجاني للشاعر بالغفلة أو انعدام الخبرة التي لا نظنها تبلغ درجة فقدان التمييز بين الذهب والكبريت! فـ «كبريت» حلت

---

(1)،(2) نفسه، ص: 307 .

(3) ابن قتيبة - تأويل مشكل القرآن - ص: 202. وانظر اللسان ج2، ص: 42 برواية أخرى للبيت الأول: هل ينجيني كذب سختيت.

(4) نفسه، وانظر الهامش في الصفحة ذاتها.

هنا محل الصفة (أصْفَر)، أي كصفرة الكبريت. فاللون ـ كما هو واضح ـ هو القاسم المشترك بين الذهب والكبريت.

وقد نجد العكس، أي حلول الصفة محل الاسم، كما في بيت زهير المشهور :

فَتُنْتِجْ لَكُمْ غِلْمَانَ أشْأَم كُلُّهُمْ كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضِعْ فَتَفْطِمِ(1)

فـ «أحمر» في بداية العجز، نتصورها نابت عن الاسم «دم»، والجامع بينهما اللون. ولعل السياق المحيط بهذه الصفة ـ وهو سياق الحديث عن مخاطر الحرب وأهوالها ـ يسند هذا التصور. فالأبيات التي وردت قبل البيت السابق مباشرة هي:

وَمَا الحَرْبُ إلاّ مَا عَلِمْتُمْ وذُقْتُمُ وَمَاهُوَ عَنْهَا بالحَدِيثِ المرَجَّمِ
مَتَى تَبْعَثُوهَا تَبْعَثُوهَا ذَمِيمَــةً وَتَضْرَ إذا ضَرَّيْتُمُوهَا فَتَضْرَمِ
فَتَعْرُكُكُمْ عركَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا وتَلْقَحْ كِشَافاً ثُمَّ تُنْتِجْ فَتُتْئِمِ

ومعلوم أن معظم شراح البيت اعتبروا زهيرا قد وقع في «الغلط» بدعوى أن الأحمر ـ مرجعيا ـ هو أحمر ثمود وليس أحمر عاد. (2)

* * *

في ختام هذا المحور نذكر مرة أخرى بأننا لا ندعي استنفاد جميع مظاهر الاستحالة التركيبية عن طريق الإبدال في ما تقدم. غير أننا نود أن نشير هنا إلى مظهر آخر ـ ذكرته جماعة «مو» ـ يدخل فيه الاسم في تنافس مع الفعل فيلبس لبوسه عندما يصرَّف مع الضمائر، ويسلب ـ من ثم ـ منه وظيفته التركيبية. هذا النمط من الاستحالة ـ كما تلاحظ الجماعة ـ يعرض فعل التواصل على المستوى التعييني إلى التخريب. (3) ومهما يكن، فإن كانت طبيعة اللغة الفرنسية تساعد على إمكانية خلقه، فإنَّ طبيعة اللغة العربية على ما يبدو لا تيسره، على الأقل بالصيغة نفسها المتاحة في اللغة الفرنسية، ولعل ذلك سوف يتضح من خلال النموذج الآتي الذي أوردته جماعة «مو»: (4)

---

(1) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات. لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري. تحقيق عبد السلام محمد هارون. دار المعارف ـ الطبعة الرابعة ـ 1980، ص: 269.

(2) نفسه، ص: 269.

(3) البلاغة العامة ـ ص: 81.

(4) نفسه، ص: 81.

OR IL SERRURE ET, MAITRESSE! TU PITCHPIN
QU'A JOLI VASE JE ME CHAISE SI LES CHEMINS
TOMBEAUX

يبدو من الصعوبة بمكان إبراز ما في التركيب من انتهاك لا عن طريق الترجمة فحسب، بل أيضا عن طريق المحاكاة. فالكاتب هنا يعمد إلى أسماء جامدة مثل SERRURE وPITCHEPIN وCHAISE ، فيلحق بها ضمائر المتكلم والمخاطب كما لو كانت أفعالا عادية متصرفة، ولو حاولنا نقله إلى اللغة العربية ولو على سبيل التقريب، فإننا سنسقط لا محالة في الاشتقاق المسموح به حتى خارج الشعر. فنقول مثلا فيIL SERRURE «يتمقفل» اشتقاقا من «قفل»، قياسا على «يتأورب» من أوربا، و«يتلفن» من تيلفون، و«يتموضع» و «يتموقع» من موضع وموقع، وهذا كما هو واضح بعيد عن النموذج الفرنسي وما يمثله من خرق، بحكم المشروعية التي يمنحها إياه السنن العربي.

د ـ الاستحالة بالمبادلة

تعني المبادلة ـ في نطاق الاستحالة التركيبية ـ تغير نظام المركبات في الجملة والوحدات الصرفية في المركب، بحيث تتغير المواقع «الطبيعية» للوحدات كما تنص على ذلك ضغوط السنن النحوي. يمكننا هنا أن نطلق العنان نظريا فنتصور أن كل مكون من مكونات الجملة أو التركيب بوسعه مغادرة موقعه الأصلي وأخذ أي موقع لأي مكون آخر. غير أن بعض المبادلات قد لا نصادفها أو نادرا ما نصادفها على مستوى الإنجاز بسبب من لا نحويتها المطلقة. ومع ذلك لا نستطيع أن نقصيها تماما من مجال البلاغة لمجرد أنها «تجرد الجملة من أي تماسك» كما ترى جماعة «مو».(1) فهي وإن كانت ضعيفة التواتر لحرص الشعراء عموما على الحفاظ ولو على خيط رفيع يصلهم بالمتلقي، ليست بدون جدوى نهائيا، لن نمثل لها هنا مفضلين العودة إليها في نهاية المطاف بوصفها تشكل الحد الأقصى لهذا النوع من الاستحالة.

---

(1) نفسه، ص: 83.

ولنسجل في البداية أن هناك مبادلات تركيبية لا تخرج عن إطار السنن، فهي جائزة إن لم تكن واجبة في بعض الأحيان. فقد يجوز مثلا تقديم المفعول به على الفاعل، كما في «دقّ المسمَارَ النجّار» وعَليًا أكْرمتُ». ويجب تقديمه إذا كان الفاعل متصلا بضمير يعود على المفعو به مثل قوله تعالى في الاية 124 من سورة البقرة :«وإذ ابتَلَى إبراهيمَ ربُّهُ بكَلِمَاتٍ فأتمّهُنّ» وفي «أكرَمَنِي عَليٌّ». كما أن للمبتدإ حالات يكون تقديم الخبر عليه فيها واجبا، كالمبتدإ الذي يكون نكرة غير مفيدة والخبر ظرفا أو جارا ومجرورا مثل :«في القبر ميت» أو إذا اتصل بالمبتدإ ضمير يعود على أحد مكونات الخبر مثل : «فوق الشجرة زارعها». أما المبادلات التي تشكل استحالة تركيبية فهي التي تتجاوز ذلك، ويمكن أن نجملها في الفصل بين عنصرين متلازمين في المتتالية بعنصر أو عدة عناصر، (غني عن التذكير بأن الفصل هنا معناه إزاحة عنصر عن موقعه الأصلي واحتلال عناصر أخرى لموقعه). وقد يؤدي هذا الفصل في حالته القصوى إلى القلب الكلي لنظام المتتالية.

من ذلك مثلا الفصل بين المضاف والمضاف إليه بالظرف أو الجار والمجرور كقول ذي الرمة: (1)

كَأنّ أصْوَاتَ - مِنْ إيغَالِهِنّ بِنَا - أواخِرِ الميسِ أصْواتُ الفَرَارِيجِ

فقد احتل الجار والمجرور : «من إيغالهن بنا» مكان المضاف إليه :«أواخر الميس» مع الاحتفاظ بحركته الإعرابية بوصفه اسما مجرورا، إذ لولاها لما بقيت هناك قرينة تهدي المتلقي إلى إعادة المتتالية إلى التركيب وفق السنن :«كأن أصوات أواخر الميس من إيغالهن بنا». ومن أمثلة الفصل بينهما بالظرف قول الهيثم بن الربيع النميري المشهور بأبي حية : (2)

كما خُطّ الكِتَابُ بِكَفّ - يَوْمًا - يَهُودِي يُقَارِبُ أو يُزِيلُ

وقول عمرو بن قميئة : (3)

(1) ضرائر الشعر، ابن عصفور ص: 191 .
(2) نفسه، ص: 192 .
(3) نفسه، ص: 193.

لمّا رأتْ سَاتِيدَ ما استَعْبَرَتْ   لِلّـهِ درُّ اليومَ مَنْ لاَمَهَا

فالظرف «يوما» أخذ موقع المضاف إليه في «بكف يهودي»، و«اليوم» في «لله در من لا مها». وقد يفصل بين المضاف والمضاف إليه بحرف العطف مع المعطوف على المضاف كقول الفرزدق : (1)

يَا مَنْ رَأَى عَارِضًا أُسَرُّ بِهِ   بَيْنَ ذِرَاعَيْ وَجَبْهَةِ الأَسَدِ

فقد أخذ مكان المضاف إليه من حيث الترتيب المعطوف على المضاف (ذراعي) وهو :«وجبهة» مع واو العطف، وتدحرجت خلفه رتبة المضاف إليه. وقد يفصل بينهما بأي اسم كان مثل هذين البيتين المنسوبين إلى عمرو بن كلثوم : (2)

وَحَلَـقِ المَـاذيّ والـقَـوَانسِ
فَدَاسَهُم دَوْسَ ـ الحَصَادَ ـ الدائِسِ

فقد فصل المفعول به (الحصاد) بين «دوس الدائس» في البيت الثاني. ومثله قول المتنبي :(3)

حَمَلْتُ إِلَيْهِ مِنْ لِسَانِي حَدِيقَةً   سَقَاهَا الحِجَى سَقْيَ الرِيَاضَ السَّحَائِبِ

فالمضاف والمضاف إليه :«سقي السحائب» و«الرياض» مفعول به عمل فيه المصدر، أخذ الموقع الذي يجب أن يأخذه المضاف إليه.

ومن ذلك الفصل بين حرف الجر ومجروره كقول الشاعر :(4)

مُخَلَّقَةٌ لاَ يُسْتَطَاعُ ارتِقَاؤُهَا   وَليسَ إلىَ مِنْهَا النُزُولِ سَبِيلُ

حيث فصل بين «إلى النزول» ب «منها».

(1) نفسه، ص: 194.

(2) نفسه، ص: 197.

(3) ديوان المتنبي ـ شرح العكبري، ج1 ـ ص: 158.

(4) ضرائر الشعر، ابن عصفور، ص: 201.

ومنه الفصل بين الأدوات الملازمة للأفعال، كالفصل بين «لما» والفعل في قول الفرزدق: (1)

فَلَمَّا - للصَّلاةِ - دَعَا المنَادِي نَهَضْتُ وكنْتُ مِنْهَا في غرُورِ

والترتيب القاعدي هو : «فلما دعا للصلاة». ومثل ذلك الفصل بين «لم» والمجزوم بها كما في بيت ذي الرمة : (2)

فَأَضْحَتْ مَغَانِيهَا قِفَاراً رُسُومُهَا كَأَن لم سِوَى أَهْلٍ منَ الوَحْشِ تُوهَلِ

فإذا كانت المبادلة في بيت الفرزدق اقتصرت على موقعي الفعل «دعا» والجار والمجرور «للصلاة»، فإنها في بيت ذي الرمة اتسعت مساحتها أكثر حيث حل مجروران مع أداتي جرهما في موقع الفعل المجزوم. والترتيب القاعدي هو :«كأن لم تؤهل سوى أهل من الوحش».

ومن ذلك الفصل بين العدد والتمييز كقول جرير : (3)

في خَمْسَ عَشْرَةَ مِنْ جُمَادَى لَيْلَةً لاَ أَسْتَطِيعُ على الفِرَاشِ رُقَادِي

وقول عبد بني الحسحاس : (4)

وأَشْهدُ عنْدَ اللهِ أنّي رأَيتُها وَعِشْرِينَ منْهَا أُصْبُعًا مِنْ وَرَائِيَا

والتعبير المحال عنه في البيتين هو «في خَمْسَ عَشْرَةَ لَيْلَةً من جُمَادَى» و«عِشْرِينَ أُصْبُعًا مِنْهَا». وقد يفصل بين الموصوف وصفته كما في قول عروة بن الورد : (5)

أَقُولُ لقومٍ في الكَنيفِ تَرَوَّحُوا عَشِيَّةَ بِتْنا عند مَاوَانَ رزَّحِ

فقد فصل بين الموصوف : «لقوم» وصفته :«رزح» بمتتالية تحتوي على شبه جملة (في الكنيف)، وجملة فعلية (تروحوا) وظرف زمان (عشية) فجملة فعلية (بتنا) فشبه جملة (عند ماوان).

---

(1) نفسه، ص: 202 .
(2)، (3) نفسه، ص: 203 .
(4) نفسه، ص: 204 .
(5) نفسه، ص: 205 .

ويفصل كذلك بين المعطوف والمعطوف عليه كما في قوله تعالى في الآية 129 من سورة طه :«ولَوْلاَ كَلمَةٌ سَبَقَتْ من رَبِّكَ لَكَانَ لزَامًا وأجَلٌ مسمى» فـ «أجَلٌ مُسَمًّى» معطوف على «كلمة» (ولولا كلمة وأجل مسمى). على أن المركب الذي احتل بحق موقع المعطوف هو المكون لجواب الشرط (لكان لزاما)، ذلك أن «سبقت من ربك» يمكن اعتبارها اعتراضا غير مخلخل للسنن، إذ بالإمكان تقبل :«ولولا كلمة ـ سبقت من ربك ـ وأجل مسمى». وكقول البعيث: (1)

وَجَدْتُ أبَاهَا رَاضيًا بِي وأمَّها فأعطيتُ فيهَا الحُكْمَ حَتَّى حَويتُها

حيث أخذ المفعول الثاني (راضيا) والجار والمجرور (بي) مكان المعطوف (وأمها). والخرق هنا أخف منه في الآية السابقة . ومنه الفصل بين أداة الشرط وفعلها كقول عدي بن زيد: (2)

فَمَتَى واغِلٌ يَنُبْهُمْ يُحَيُّو هُ وَتَعْطِفْ عَلَيْهِ كَأسُ السَّاقِي

وقول هشام المري : (3)

فَمَنْ نَحْنُ نُؤْمِنْهُ يَبِتْ وهْوَ آمِنٌ ومنْ لا نُجِرهُ يُمسِ منَّا مُرَّوعَا

فالوضع الطبيعي أن يأخذ الفعل «ينبهم» مكانه بجوار «متى» في البيت الأول، و«نؤمنه» بجوار «فمن» في البيت الثاني.

ومنه عود الضمير على متقدم من حيث الرتبة خلافا لما يقتضيه السنن، كقول أبي جندب بن مرة القردي (4) :

ألا لَيْتَ شِعْري هل يَلُومَنَّ قومُهُ زُهيراً عَلَى مَا جَرَّ مِنْ كُلِّ جَانِبِ

فقد عاد الضمير في «قومه» على «زهيرا». ومنه قوله تعالى في الآيـة(67) من

(1) نفسه، ص: 206 .

(2)، (3) نفسه، ص: 207 .

(4) نفسه، ص: 210 .

سورة طه :«فَأَوْجَسَ فِي نَفْسِهِ خِيفَةً موسى» حيث يعود الضمير في «نفسه» على «موسى» وهو متقدم عليه مفصول عنه بالتمييز «خيفة».

ومن ذلك تقديم المعطوف على المعطوف عليه كما في بيت حسان بن ثابت:(1)

لعَنَ اللّهُ وَزَوْجَهَا مَعَهَا هِنْدَ الهُنودِ طَوِيلَةَ البَظْرِ

فالترتيب الموافق للسنن هو :«لعن الله هند الهنود وزوجها معها».

غير أن المبادلة التي تصل إلى الحد الأقصى من العبث بالمواقع ـ كما سبقت الإشارة إلى ذلك في بداية عرضنا لهذا الوجه من استحالة التركيب ـ هي ما لا يبقى معه أي بصيص لتبين معناه سوى ببذل الجهد في إعادة الكلمات إلى مواقعها الأصلية على هدي من القرائن الإعرابية. مثال ذلك هذا البيت الذي يورده صاحب الخصائص: (2)

فَأَصْبَحَتْ بعْدَ خَطَّ بَهْجَتِهَا كَأَنَّ قَفْراً رُسُومَهَا قَلَما

وبإعادة الكلمات إلى مواقعها نحصل على التركيب :«فأصبحت بعد بهجتها قفرا كأن قلما خط رسومها». والبيت عروضيا من تشكلات المنسرح وتفاعيله في شطريه:

مَفَاعِلُنْ مَفْعُلاَتُ مُسْتَعِلُنْ مَفَاعِلُنْ مَفْعُلاَتُ مُسْتَعِلُنْ

وهو في تصورنا ليس حجة على الاضطرار ولكنه دليل على مهارة في الصنعة تثير الإعجاب لقدرة صاحبه على إخضاع هذا القدر الرهيب من فوضى التركيب للوزن ووضعه داخل نظام إيقاعي تناظري مضبوط. والبيت بعد ذلك محاكاة أيقونية للمرجع ـ وربما كانت هذه ميزته البلاغية ـ فالديار التي كانت من قبل بهجة للنفس والعين بنظام هندستها غدت خرابا وفوضى كما هي فوضى التركيب في البيت. ولعله من الطريف أن نجد عند ذي الرمة تعبيرا في الموضوع نفسه وبالطريقة نفسها ـ وإن كان العبث بالمواقع فيه أخف ـ وذلك في البيت الذي مر معنا :

فَأَضْحَتْ مَغَانِيهَا قِفَاراً رُسُومُهَا كَأَنْ لمْ سِوَى أَهْلٍ مِنَ الوَحْشِ تُوهَلِ

(1) نفسه، ص: 210 .

(2) ابن جني ـ الخصائص ـ ج2 ـ ص: 393 .

إن استحالة تركيبية من هذا القبيل كما يقول «ياكبسون» في مناسبة مشابهة شأنها شأن «المونتاج» السينمائي قد تولد أفكارا وإيحاءات لدى المتلقي لا يستطيع التركيب الطبيعي توليدها.(1)

ومما يلفت الانتباه أن ابن جني بعد أن أورد البيت الأسبق وعرض بتفصيل لما فيه من تقديم وتأخير لم يركب الاضطرار تعلة وتبريرا، وإنما عزاه إلى اعتزاز الشاعر بركوب المغامرة والمخاطرة اللغوية إلى منتهاها أحيانا فقال :«فَهَذَا ونحْوُه ممَّا لا يَجُوزُ لأحدٍ قِيَاسٌ عَلَيْه. غَيْرَ أنَّ فيه مَا قَدَّمْنَا ذكْرَهُ مِنْ سُموِّ الشَّاعرِ وتَغَطْرُفه، وبَأْوِه وتَعَجْرُفه»(2).

وفي ختام هذا المحور نعرض لنمط يقلب ترتيب الكَلمات لا من زاوية النحو وإنما من زاوية تسلسلها المنطقي الدلالي. وقد أدرجناه ضمن الاستحالة التركيبية لأن إعادة الكلمات إلى مواقعها وفق التسلسل المنطقي تمر حتما عبر ترتيبها تركيبيا. من ذلك بيت متمم بن نويرة (حسب الرواية الواردة في ضرائر ابن عصفور) : (3)

وإنِّي مَتَى مَا أدْعُ باسْمِكَ لاَ تجِبْ وكُنْتَ جَديراً أنْ تجُيبَ فَتَسْمَعاَ

إذ من المعتاد والمعلوم أن السماع هو الأول من حيث الترتيب، تليه الإجابة. ومنه قوله تعالى في الآية 76 من سورة القصص «وآتَيْنَاهُ مِنَ الكُنُوزِ مَا إنَّ مَفَاتِحَهُ لَتَنُوءُ بالعُصْبَةِ أولي القُوَّةِ». فالعصبة هي التي تنوء بالمفاتيح وليست المفاتيح بالعصبة. ومثله أيضا الآية 9 من سورة النجم : «فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أوْ أدْنَى»، إذ إن للقوس قابين هما طرفاه اللذان يشد إليهما الوتر. ومن ثم يكون الأصل في التعبير : «فكانت قابي قوس أو أدنى» أي مقدار هذه المسافة بين القابين أو أقل مقدارا منها. ومثل ذلك في الشعر قول النابغة الجعدي: (4)

كَانَتْ فَرِيضَةَ مَا تَقُولُ كَمَا كَانَ الزِّنَاءُ فَرِيضَةَ الرَّجْمِ

إذ المعروف شرعا أن الرجم هو جزاء الزنى وليس العكس.

---

(1) ياكويسون : قضايا الشعرية. ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ـ دار توبقال الطبعة الأولى. 1988 ـ ص: 70 .

(2) ابن جني ـ الخصائص ـ ج2 ـ ص: 393 .

(3) ابن عصفور ـ ضرائر الشعر، ص: 211 .

(4) السيرافي ـ ضرورة الشعر، ص: 174 .

الفصل السادس
الاستحـــالات الدلالية

تتناول الاستحالات الدلالية (LES METASEMEMES) التبدلات الطارئة على المستوى الدلالي في لغة الشعر. ومن دون شك سوف يتبادر إلى الذهن الجهد الجبار الذي بذله البلاغيون العرب القدامى تحت ما أسموه بعلم البيان. ولعله من قبيل المكرور المعاد القول بأن «قضية المعنى» واكتشاف الطرق - الملتوية أحيانا - التي تسلكها اللغة إليه، كانت هي صلب البحث البلاغي عند العرب وعموده الفقري بعد أن انطلق منطلقا قرآنيا وظل مرتبطا به كما هو الشأن عند عبد القاهر الجرجاني وأبي يعقوب السكاكي على سبيل المثال. حتى إنهم في تناولهم لمستويات أخرى من تحول لغة الشعر كالمستوى الصوتي والتركيبي كان المعنى هو المنطلق والغاية. (ينظر مثلا كيف عالج الجرجاني الجناس حين تحدث عن ما يشبه الخداع الدلالي الذي تمارسه على المتلقي بعض أنواع التماثلات الصوتية)(1).

غير أنه ليس من أهداف هذا البحث التعرض لهذا الإرث الضخم بالفحص والتمحيص، لأن موضوعنا بكل بساطة هو محاولة فهم الطرق التي تسلكها اللغة الشعرية في كل مستوى من مستوياتها بعيدا عن القول بالاضطرار. لكننا مع ذلك لن ندعي قطع الصلة مع تراثنا البلاغي أو نغادر الحقول التي رسمها البلاغيون القدماء ووضعوا لها الأسماء والمصطلحات، وإنما سنحاول - ما أمكننا ذلك - النظر من زاوية أوزوايا أخرى إلى هذه المسألة أو تلك مستفيدين نسبيا مما تقدمه جماعة «مو» في هذا الباب.



لقد كان القدماء يعرفون المجاز عموما - لاسيما في المراحل التي تقعدت فيها البلاغة - بأنه تبديل كلمة بأخرى، مستعملين «الكلمة» في معناها العام، غير مميزين فيها بين مستوييها البارزين : الصوتي والدلالي. من هنا ينطبق الإبدال حتى على الاستحالة الصوتية الكاملة، أي عندما تعوض الكلمة بوصفها تجمعا لجزيئات صوتية تجمعا آخر لجزيئات صوتية. سنحاول أن نكون أكثر دقة، فنعطي للكلمة بوصفها تجمعا لجزيئات

(1) عبد القاهر الجرجاني - أسرار البلاغة - ص: 12 وما بعدها.

دلالية مصطلح «أدلُولَة» (SEMEME) كلما دعت الضرورة إلى ذلك، تمييزا لها عن الأُصُوتَة». (1) تتضح أهمية هذا التمييز في المجاز المرسل بخاصة. ذلك أن المتلقي لا يلاحظ منذ الوهلة الأولى إلا إبدال دال بدال آخر، فيما يكون المستهدف أساسا هو المدلول. فإذا أخذنا كلمة «شراع» بدلا لكلمة «مركب»، سنلاحظ في البداية وجود دالين متباينين لكل منهما مدلول مستقل بذاته. لكننا نكتشف فيما بعد أن لهما مدلولا واحدا في سياق استعمال خاص. والعملية مؤسسة هنا على اختفائين متبادلين : اختفاء الدال «مركب» وحلول مدلوله في «شراع»، واختفاء مدلول «شراع»، أو لنقل بعبارة أخرى إن المتلقى لكلمة «شراع» ينتقل من مدلولها الحقيقي إلى المدلول المجاور لكلمة «مركب». لكن هل صحيح أن الاختفاء الحاصل في مدلول الكلمة يكون كليا ؟ سنرى فيما بعد أن الأمر يتعلق بتعديل في محتوى الأدلولة لا باختفائه تماما، لأن بقاء جزء من المعنى الأساسي في الكلمة البديلة أمر ضروري.

كل أدلولة بما هي وحدة معجمية وأصغر مكون في الخطاب، تكون ـ كما سبق القول ـ تجمعا لجزيئات دلالية. لكن بعض هذه الجزيئات ذري يدخل في صلب «التكوين الطبيعي» للأدلولة، وبعضها الآخر سياقي تكتسبه «بالعدوى» من المحيط اللغوي الذي توضع فيه. والمجاز أو الوجه البلاغي ينجم أساسا عن تحريك هذه الجزيئات الدلالية و«العبث» بها. غير أن ملاحظة أساسية لابد من تسجيلها هنا قبل التقدم في التحليل، وهي أن من طبيعة هذه الجزيئات الدلالية المكونة لمحتوى الأدلولة الفوضى وعدم الترتيب. أي أنها في تجمعها لا تخضع لأية تراتبية ما. يترتب على هذه الملاحظة غياب المبادلة عن الاستحالات الدلالية ما دام لا يوجد معنى تتعرض جزيئاته للقلب. وبالإجمال، لا تعرف الاستحالة الدلالية غير عمليتين كبيرتين هما الحذف والزيادة في الأغلب الأعم.

وقبل الدخول في تفاصيل العمليتين يبدو من المجدي التمييز بين التحول الدلالي في

---

(1) ربما كانت هذه الترجمة مجازفة منا ولكننا فضلنا ذلك على الهروب من المشكلة. ومما يزيد الأمر تعقيدا أننا لم نجد عند جماعة «مو» مصطلحا خاصا بالكلمة بوصفها تجمعا لجزيئات صوتية، بل إنها لا تلتزم باستعمال المصطلح بشكل مطرد ومنتظم، فكثيرا ما استعملت :«كلمة» (MOT) وهي تتحدث عن «الأدلولة». ونعترف هنا بالحيرة التي انتابتنا ونحن نواجه هذا النقص : هل نصوغ مصطلحا خاصا بالكلمة بصفتها دالا، فنقول قياسا على «أدلولة» «أصووتة» بالرغم من أن ذلك قد لا يرضي اللغويين، أم نكف عن ذلك؟ في النهاية قررنا ركوب المغامرة إلى آخرها موثرين إياها على سلامة لا ترضي الفضول العلمي.

حدوده الدنيا، والاستحالة الدلالية التي تدخل ضمن نطاق البلاغة، فكثيرا ما ينشأ التحول الدلالي عندما يشعر المتكلم بالحاجة إلى التعبير عن معنى جديد لا يجد بين يديه في المعجم كلمة تسميه، فيلجأ عندئذ إلى توليده عن طريق المشابهة. وهكذا مثلاعندما رأى طاحونة الهواء مكونة من أجزاء مصنوعة بشكل يسمح للريح بإدارتها، ولم يجد لهذا الجزء اسماخاصا، لجأ إلى كلمة موجودة سلفا في المعجم وهي «جناح»، فوسع معناها ليشمل هذا الجزء من طاحونة الهواء إضافة إلى الأصل وهو جناح الطائر. وبالوسع قول الشيء ذاته عن : «رجل» الطاولة و «ورق» الكاغد و«رأس»الإبرة.

غني عن البيان أن جميع هذه المركبات استعارات قائمة على المشابهة، ولكن هذه المشابهة لن يحس بها النجار، ولا بائع الورق، كما لم يفكر الخياط يوما في أن رأس الإبرة يشبه رأسه.(1) إن الكلام المتداول يعج بمثل هذه الاستعارات التي سميت أحيانا استعارات استعمالية وسماها الجرجاني وبعض البلاغيين العرب استعارات غير مفيدة كاستعمال الشفة للفرس «وهي موضوعة للإنسان».(2) أما التحول الدلالي في الشعر فيتميز بوجود توتر ومسافة بين أدلولتين.(3) ولكي ندرك ذلك علينا أن نتموضع في محور المركبات، وننطلق من السياق، في متتالية أو جملة. لكن السياق اللغوي قد لا يكون كافيا، إذ لابد أن تسنده عناصر من خارج اللغة، خصوصا إذا كان التحول الدلالي وجها بلاغيا تمتزج فيه الوظيفة الشعرية بالوظيفة الأمرية، كما هو الشأن مثلا في العبارة الإشهارية التي تكتبها بعض محطات البنزين في لافتة وتضعها في مواجهة الزبائن : «ضعوا نمرا في محرككم». فهي تبدو مساوية لأية استعارة أخرى. ولكن السائقين الذين يقرؤونها لا يحاولون إدخال هذا الحيوان في محركات سياراتهم، لاعتقادهم القبلي بأنه لا يوجد ـ في الوقت الراهن على الأقل ـ محرك يشتغل بواسطة حيوان. واعتمادا على هذا العنصر غير اللساني يدرك السائقون بأن المرسلة المذكورة «غير سليمة» لغويا، فيصححونها بوضع الكلمة التي ترفع عنها التنافر الدلالي. غير أن تصحيح الاستعارة المذكورة يعتمد أيضا من الناحية اللغوية على نسبة الحشو الموجودة فيها، أي على الجزيئات الدلالية المكررة التي تحملها كل من الأدلولتين : الحاضرة (نمرا) منهما والغائبة (بنزينامتازا مثلا). هذه الجزيئات التي تشكل

---

(1) البلاغة العامة، ص: 95 .

(2) عبد القاهر الجرجاني ـ أسرار البلاغة، ص: 22 وما بعدها.

(3) البلاغة العامة، ص: 95 .

قاسما مشتركا بينهما تتجمع في أدلولة أخرى غائبة كذلك هي «السرعة» هنا مثلا أو ما شابه.

بيد أننا إذا طلبنا من مجموعة من الناس أن يتمموا هذه العبارة :

السَّمَاءُ زَرْقَاءُ مِثْل...

فإن تفكيرهم سيهديهم إلى مشبه به قريب، أي إلى ما يتكرر من الجزيئات الدلالية في المشبه والمشبه به، كالبحر أو العيون أو حتى اللهيب، ولكن يندر أن يتمم أحدهم العبارة هكذا :

السَّمَاءُ زَرْقَاءُ مِثْل برتقالة

لأن المسافة كبيرة جدا يصعب تقليصها لعدم تبين الجزيئات الدلالية المكررة. مع ذلك، فإن هذه الجزيئات ليست منعدمة كليا. ومجرد وجود فكرة اللون في حد ذاتها في «السماء» و«البرتقالة» يعتبر على الأقل هو الجزيء الدلالي المكرر في الأدلولتين.

مسار الاستحالات الدلالية .

سنحاول أن نتبين الآن المسار الذي تقطعه الاستحالات الدلالية انطلاقا من تصور المسار الذي يقطعه الذهن البشري في تصنيفه للأشياء.

سننطلق هنا فقط من افتراض وجود مسارين أساسين للتصنيف: مسار يفكك الموضوع حسب علاقة الأصل بالفرع، وآخر حسب علاقة الجنس بالنوع. فالشجرة مثلا يمكن النظر إليها بوصفها كلا عضويا قابلا للتفكيك إلى أجزائه (الجذور، الجذع، الغصون، الأوراق...)، بحيث لا يمكن من الناحية المنطقية اعتبار أي جزء هو الشجرة. ومن الناحية الدلالية توجد جزيئات المعنى موزعة بشكل غير متساو على هذه الأجزاء، فقد تكون الجذور أكثر حملا لحياة الشجرة من الأوراق. والعلاقة هنا هي علاقة فروع بأصل. ويمكن النظر إلى الشجرة بوصفها نوعا - ينتقى له اسم ما - من بين مجموعة كبيرة من الأنواع الأفراد كالحور والبلوط والصفصاف والصنوبر... فتكون العلاقة عندئذ علاقة نوع بجنس. إذا استحضرنا - في علاقة الأصل بالفرع - عنصرا، فإنه لا يلغي العناصر الأخرى، لأن لكل نوع صفة تميزه. أي أنه يملك جزيئات دلالية تتنافى بهذا القدر أو ذاك مع تعريف الجنس.

مبدئيا يمكن تفكيك كل لفظ حسب هذا المسار أو ذاك. والاستحالة الدلالية تدفع بالجزيئات الدلالية إلى مغادرة مواقعها والانتقال إلى مواقع أخرى على طول إحدى

المسافتين.

في الصفحات القادمة سنحاول ـ انطلاقا من تصور هذا المسار ـ الوقوف عند النمطين الأساسيين للاستحالة الدلالية : نمط الاستحالة بالتجاور، ونمط الاستحالة بالتشابه.

1 ـ المجاز المرسل :

درج البلاغيون على إطلاق مصطلح المجاز المرسل على مجموعة من العلاقات التي تنشأ ضمن نطاق الاستحالة الدلالية، كعلاقة الجزء بالكل والكل بالجزء، حيث ينزلق المعنى من لفظ إلى لفظ مجاور له،وذلك تمييزا له عن المجاز الذي تكون فيه المشابهة أساس التحول الدلالي. هذا التمييز يمكن القول دون الخوف من المجازفة بالتعميم بأنه تمييز لا تنفرد به البلاغة العربية، غير أننا وإن كنا ـ كما سبقت الإشارة ـ لن نخرج عن هذا التقسيم الثنائي الأساسي، فليس معنى ذلك أننا سنقتفي آثار البلاغة التقليدية في رؤيتها وتحليلها. وإن كان هذا لا يمنع من وجود نقط للتقاطع.

على ضوء حديثنا السابق عن مسار الاستحالات الدلالية سوف ننطلق من تفحص بعض الأمثلة، بادئين بالتعبير بالجنس عن النوع :

لو قال شخص :«رأيت فلانا يأكل النبات» فإن العبارة قد تثير دهشتنا لا لأن بها استحالة دلالية، ولكن لأنها تحمل خبرا واقعيا يبعث على الأسف والحسرة لما حل بهذا «الفلان». ما يهمنا في العبارة هو كلمة «النبات» التي وردت وفق حقيقتها المعجمية الحرفية، ولم تقتض ـ من ثم ـ أي تأويل من متلقيها يحرفها قليلا أو كثيرا عن حرفيتها. لكن العبارة نفسها لو وردت في سياق لغوي آخر، لتغيرت دلالة الكلمة حتما. فإذا تصورنا أن «فلانا » المتحدث عنه، كانت أمامه حزمة من الجزر، أو طبق من التمر، فإن كلمة «النبات» سوف تحيل إلى أحدهما. في هذه الحالة نكون أمام استحالة دلالية من نوع المجاز المرسل المعمم، حيث إن «النبات» بصفتها أدلولة، تعرضت لحذف جزيئات دلالية منها، هي تلك الجزيئات التي تكسبها صفة العمومية وتجعلها دالة على الجنس. في حين بقيت الجزيئات الدلالية الجوهرية المشتركة بين الجنس والنوع. ولكن السياق هنا ضروري

(1) نفسه، ص: 103 .

الحضور لأنه هو الذي يلفت نظر المتلقى إلى الاستحالة ويدفعه إلى التأويل.

ولنأخذ مثالا آخر عن التعبير بالأصل عن الفرع. أوردته جماعة «مو»(1) ملاحظة في الوقت نفسه أن هذا النمط من المجاز المرسل تبدو قوته المجازية والبلاغية ضعيفة:

أخذ الرجل سيجارة وأشعلها

قد لا نلاحظ بأن «الرجل» هنا حل محل «اليد» التي أخذت السيجارة، ومن ثم نجد أن معظم الجزيئات الدلالية المكونة لأدلولة «رجل» قد حذفت وهي : + إنسان + ذكر + راشد. ولم يفضل منها إلا : + حي + متحرك.

أما المجاز المرسل المخصص، المعبر بالنوع عن الجنس فلا يتضح فيه الوجه البلاغي - ومن ثم لا تتضح الاستحالة - لأنه يدخل على اللفظ «تحديدات لا نستطيع دائما أن نعرف هل هي منتمية إلى درجة الصفر أم لا».(1) فإذا استعملنا مثلا أدلولة «مدية» في محل أدلولة «سلاح»، سيكون من العسير تبين الاستحالة حتى داخل سياق لساني. لكن كلما بدا تحديد الكلمة بارزا وفارقا، أصبح بالوسع رؤية الاستحالة الدلالية بقدر من الوضوح لا يستهان به. نضرب لذلك مثلا بعبارة استمدتها جماعة «مو» من «جورج شحادة»:

خَارِجَ ليْل زُولُو (2)

فكلمة «زولو» بما هي اسم لإحدى القبائل الزنجية، تعتبر فرعا من جنس الزنج الذي يحيل بدوره إلى السواد : (زولو - الزنج - السواد). وبهذه الطريقة تكون الاستحالة عبارة عن مجاز مرسل مخصص. وهو هنا قريب من الكناية عن صفة في المفهوم البلاغي العربي التقليدي.

2 - الاستعارة .

على الرغم من أن العلاقة في الاستعارة هي علاقة مشابهة فإن وصف مسارها يتداخل مع وصف المجاز المرسل. فإذا نظرنا إلى الاستعارة من زاوية كونها تغيرا يطرأ على المحتوى الدلالي للأدلولة، أي في جزيئاتها الدلالية، وجدنا هذا التغير ناجما عن عمليتين

(1) نفسه، ص: 104 .

(2) نفسه، الصفحة نفسها. والعبارة بالفرنسية: DEHORS NUIT ZOULOU

أساسيتين : هما زيادة جزيئات دلالية وحذف أخرى. وبذلك تكون الاستعارة حاصل مجازين مرسلين .

إن متلقى الاستعارة يصطدم بوجود تناقض لعله هو أساس التنافر الدلالي. هذا التناقض يتلخص في احتواء الاستعارة على دالين متطابقين ومدلولين غير متطابقين، فيسعى إلى إعادة التطابق إلى المدلولين عن طريق الاختزال. يدفعه حضور وعيه البلاغي إلى «تصحيح» هذه «الزلات» الدلالية المقصودة، وذلك بعرض الموضوعين اللذين يعينهما اللفظان أو بالأحرى المدلولان المختلفان على لائحة للأجناس والأنواع، أو لائحة للأصول والفروع ومحاولة العثور على حد مشترك بين الموضوعين أيا كانت درجة التباعد بينهما. وكل متلق يمكن أن يهيئ تمثيله الخاص لشجرة الأنواع والأجناس، والفروع والأصول واقعيا أو نظريا، فالأهم «هو إعداد خط السير الأقصر الذي يمكن أن يلتقي فيه موضوعان، ويتواصل هذا المسعى حتى تستنفد جميع الفروق».(1)

بوسعنا تبين ذلك في ضوء البيت المشهور :

جَاءَتْ تُظَلِّلُني من الشَّمْسِ   شَمْسٌ أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ نَفْسِي

فـ «الشمس» المكررة مرتين في البيت، تكررت فقط بوصفها دالا. أو بعبارة أخرى هما لفظان تطابقا من حيث كونهما دالين واختلفا من حيث المدلول. وتفكيكهما إلى الجزيئات الدلالية المكونة لكل منهما يكشف تباينهما الدلالي ونقطة التقاطع بينهما، ومن ثم الطريق إلى الاختزال، أو تقليص الفروق أو إذابتها لجعل اللفظين متطابقين من حيث المدلول كما تطابقا من حيث الدال :

فالشمس الأولى :

(+ كوكب) (+ مستدير) (+ منير) (+ مصدر للنور والحركة) (+ مؤنث) (− حي).

والشمس الثانية :

(+ حي) (+ إنسان) (+ مؤنث) (+ جمال).

ويمكن إضافة فروق أخرى يحملها السياق منها أن الشمس الثانية مصدر ظل فيما الأولى مصدر حرارة. أما الجزيئات الدلالية التي تكون تقاطع الأدلولتين فيمكن أن تكون:

---

(1) نفسه، ص: 107 .

(+ الاستدارة) (+ التأنيث) (+ الجمال).

على أن «الطريق الأقصر» للاختزال يقتضي من القارئ اختيار أدلولة تكون هي تقاطع الأدلولتين واعتبارها جوهرية، ولتكن «الجمال» هنا. والاستعارة بهذه الطريقة تتجه نحو توحيد أدلولتين في خاصية تنتمي لأدلولة تقاطعهما. فيكون «الجمال» - حسب رؤية جماعة «مو» - مجازا مرسلا مخصصا من نمط علاقة الفرع بالأصل بالنسبة لأدلولة المنطلق: (الشمس الأولى)، وتكون أدلولة الوصول: (الشمس الثانية) مجازا مرسلا من نمط علاقة النوع بالجنس بالنسبة للأدلولة الوسيطة أو أدلولة التقاطع : «جمال».

في هذا المثال - عن الاستعارة - كان الدالان المتطابقان حاضرين - وفي المثال الآتي سيطابق الدال الحاضر دالا غائبا. يقول المعري : (1)

يَادَهْرُ باللّهِ أذِقْ غُرَابَهَا مَوْتًا من الصُّبْحِ بِبَازٍ كُــرَّزِ

التطابق في استعارة «أذق غرابها» يوجد بين «غراب» الأدلولة الحاضرة و«غراب» أخرى غائبة تؤول - أو تختزل بالأحرى - دلاليا ب «ليلها» بتوجيه من السياق :«موتا من الصبح». والسواد بوصفه أدلولة التقاطع، تعتبر مجازا مرسلا معمما من نمط علاقة الجنس بالنوع بالنسبة لغراب، ومجازا مرسلا مخصصا من نمط علاقة الفرع بالأصل بالنسبة لليل.

إن استعارات من هذا القبيل يجتهد المتلقي - كما سبق الذكر - في تصحيحها. غير أن الكاتب أو الشاعر قد يقوم بمهمة التصحيح بنفسه ويكفي المتلقى مؤونة ذلك، حين يلجأ إلى استمداد مجاز مرسل من الجزء المشترك بين الأدلولتين. فإذا تأملنا المثال الآتي:

«ما الإنسان إلا قصبة، أضعف ما في الطبيعة، لكنها قصبة مفكرة».(2) وجدنا لفظ العبور من «الإنسان» إلى «القصبة» هو «الضعف» أو الهشاشة (أضعف ما في الطبيعة). وتأتي الجملة الاستدراكية :«لكنها...» لتقدم لنا «التفكير» مجازا مرسلا معمما بالنسبة لـ «الإنسان»، ليشغل وظيفة التصحيح.

على أن جماعة «مو» تورد أمثلة عن استعارات مصححة شائعة في العامية الفرنسية قد لا يخلو نقلها إلى اللغة العربية من طرافة. منها تسمية الكلب القصير المعوج القوائم ب «سُجُقٍ ذِي قَوَائِم» SAUCISSON A PATTES ، حيث تصحح الاستعارة

(1) السجلماسي، المنزع البديع، ص: 238 .

(2) البلاغة العامة، ص: 110 .

بمجاز مرسل مخصص (القوائم فرع من أصل)، وتسمية عضو الذكورة ب «سُجُقٍ ذي شَوَارِب»، حيث تصحح الاستعارة باستعارة أخرى : (استعارة الشوارب للسجق). (1)
وقد تصحح الاستعارة بواسطة كناية، كما في قول المعري : (2)

أَقُولُ وَقَدْ طَالَ لَيْلي عَلَيّ   أما لشَبَابِ الدُّجَى مِنْ مَشِيب

فاستعارة «شباب الدجى» قد لا تتضح للمتلقي فيها أدلولة التقاطع، ومن ثم يجد نفسه مضطرا في تصحيحها إلى التأويل. لكن ورود «المشيب» يدفع بالمعنى في اتجاه اللون الأبيض، والأبيض في اتجاه النهار. وعند وصول المتلقي إلى هذه النقطة، يؤوب ليصحح «شباب الدجى» ب «سواد الدجى».

3 ـ التشبيه .

اعتاد البلاغيون العرب القدماء أن يبدؤوا بالتشبيه عند تناولهم لأوجه التخييل البلاغية، ويعرجوا بعد ذلك على الاستعارة. ربما كان ذلك مراعاة منهم للتدرج من البسيط إلى المركب باعتبار التشبيه أصلا والاستعارة متفرعة عنه، لكننا أخرنا الحديث عن التشبيه لما يثيره من إشكالات قد لا تثيرها الاستعارة.

ينبغي أولا إقصاء صنف من التشبيهات «السليمة» التي تشتغل فيها اللغة وفقا للسنن اللغوي، بعيدا عن أي تحريف بلاغي مثل :«فلان قوي مثل أبيه» و«فلانة جميلة كأختها». غير أن هذا الإقصاء لا يكون شرعيا إلا إذا كان التشبيهان يعنيان منطوقهما بالضبط. ذلك أنه بمجرد أن يوجه السياق الداخلي أو الخارجي المتلقي توجيها مخالفا، حتى يكون التشبيهان «خاطئين» أو «لا حنين»، أي داخلين إلى منطقة الاستحالات الدلالية. فإذا كانت كلمتا :«قوي» و«جميلة» مثلا يقصد بهما ضداهما تهكما وسخرية (نحيف وبشعة) يكون المرجع عندئذ في التشبيهين قد تعرض للتحريف. يمكن إذن التمييز بين تشبيه استحالي وتشبيه يكون في درجة الصفر. وبالوسع تبين ذلك على ضوء المجموعة الآتية من الأمثلة :

---

(1) نفسه، ص: 110 .

(2) السجلماسي، المنزع ـ البديع، ص: 238 .

1 ـ وجنتاها طريتان كالورد
2 ـ وجنتاها كالورد
3 ـ ورد وجنتيها
4 ـ على محياها وردتان

في التشبيه(1) جميع الألفاظ عادية دلاليا ولا تشكل أي خرق للسنن المعجمي، إلا إذا كان في السياق ما يوجهها توجيها دلاليا عكسيا.

أما التشيه (2) فيشكل غياب وجه الشبه المشترك أو لفظ التقاطع سبب شذوذه الدلالي. والمتلقي يتحمل القيام بعملية الاختزال ما دامت أداة التشبيه لا تحقق التعادل أو التطابق الكلي بين طرفي التشبيه، فقد يكون لفظ التقاطع هو :«الطراوة» أو «الحمرة» أو «البياض» أوغير ذلك.

والتشبيه(3) تحول إلى استعارة حضر فيها طرفا التشبيه.

والتشبيه(4) تحول إلى استعارة غاب عنها المشبه ووجه المشبه.

واضح أن التشبيه (1) يمكن اعتباره غير استحالي فيما بقية التشبيهات استحالية. غير أن هذه التشبيهات (أي الاستحالية) شأنها شأن الاستعارات تطرح أحيانا قضية الاختزال عندما تضيق مسافته على المتلقي، خصوصا في تشبيهات الرمزين والسرياليين التي ستكون مرفوضة في عرف البلاغة التقليدية التي تشترط في التشبيه الإصابة والقرب. وقد سبقت الإشارة إلى تشبيه : «السماء زرقاء مثل برتقالة» وما وقع فيه من حذف لأغلب الجزيئات الدلالية المشتركة بين طرفيه، ولم يفضل إلا الجزيء الدال على اللون المجرد. في مثل هذه الحالة القصوى من الحذف تضيق مسافة الاختزال.

وفي الشعر العربي القديم لا نعدم تشبيهات من هذا القبيل وإن كانت لا تبلغ ما بلغه النموذج السابق من حذف. من ذلك بيت المتنبي المشهور والمستنكر من قبل بعض من عرض له من البلاغيين القدماء :

يَتَرَشَّفْنَ مِنْ فَمِي رَشَفَاتٍ ... هُنَّ فِيهِ أحلَى من التَّوْحِيدِ

سنعتبر أفعل التفضيل «أحلى» تنويعا لأداة التشبيه، شأنها شأن الأدوات الأخر المتواترة: (مثل، الكاف) والأقل تواترا :(«أخ» أو «أخت» في :«يا أخت أندلس...»)

سنعتبرها كذلك بالرغم من احتوائها على المفاضلة والتفاوت لأن جوهر التشبيه ذاته غير قائم على المطابقة التامة. غير أننا هنا ينبغي أن ننتبه إلى أن اسم التفضيل يحمل في ذاته وجه الشبه الظاهر، بخلاف «مثل» والكاف اللذين يعينان المساواة بين الطرفين فقط. ومن ثم فإن «أحلى» تشبه وتفاضل بين التوحيد والرشفات في الحلاوة. تبدو مسافة الاختزال بارزة في الظاهر، بعد اتضاح أدلولة التقاطع (الحلاوة). لكن العلاقة بين الرشفات والتوحيد تظل مع ذلك غير واضحة لتباعد حقلي طرفي التشبيه. ولكن إذا تأملنا التشبيه قليلا وجدنا العلاقة فيه مركبة. ذلك أن «الرشفات» يمكن اعتبارها مجازا مرسلا مخصصا للريق. وهو وإن لم يكن حلوا من الناحية الواقعية فقد كاد يكون كذلك لجريان العادة بتشبيهه بالعسل أو الشهد. ومن ثم يكون أصل الشذوذ في هذا التشبيه هو حلول التوحيد محل العسل، واستحالة تصور الحلاوة في التوحيد إلا انطلاقا من تجربة ثقافية خاصة، ودينية حصرا، في مجتمع درج فيه المتدينون على التعبير عما يجدونه من متعة روحية في التوحيد بمتعة الحلاوة الموجودة في العسل. يمكن أن نعد «العسل» إذن، أدلولة غائبة عن المرسلة (وجه الشبه الغائب) حضرت بعض جزيئاتها المعنوية (الحلاوة) في كل من المشبه والمشبه به، وغابت باقي الجزيئات الأخرى التي تتم بها خصائص العسل.

ولنأخذ نموذجا آخر من شعر المتنبي أيضا لا يتضح التشبيه فيه بسهولة :(1)

وَظَلَ الطَعْنُ في الخَيْلَيْنِ خَلسًا　　كَأنَّ المَوْتَ بَيْنَهُمَا اخْتِصَارُ

تشبيه الموت بالاختصار يبدوغريبا لأول وهلة، والتخفيف من الغرابة يقتضي العثور على الأدلولة المشتركة بين الطرفين. ولتكن هي :«الحذف». فالموت حذف بمعنى ما، والاختصار كذلك. ويمكن اعتبار «الحذف». بوصفه لفظا وسيطا ـ مجازا مرسلا مخصصا بالنسبة «للموت» ومعمما بالنسبة لـ «اختصار». وقد جاءت كلمة «خلسا» التي تتضمن في ذاتها بعض معاني الحذف (ما دام الخلس «هو الأخذ نهزة ومخاتلة» (2) بمثابة تصحيح صريح.

مع ذلك فإن اللبس يظل يكتنف هذا التشبيه ما لم يعرض على السياق وهو وصف مشهد لمعركة دائرة بين جيشين لم يعد أحدهما يتبين الآخر لكثافة النقع والعجاج المثار :

---

(1) شرح ديوان المتنبي للعكبري، المجلد 1 ـ ص: 103 (مذكور).

(2) اللسان ج6 ـ ص: 65.

عَجَاجًا تَعْثُر العقبانُ فِيهِ كأنَّ الجوّ وَعْثٌ أوْ خَبَارُ

وعلى الرغم من وجود اللفظ المصحح فإن الكلمة البارزة في التشبيه وهي «اختصار» (أي المشبه به) تستدعي معها محذوفا آخر هو «الكلام» لارتباط «الاختصار» به في الذهن. ومشهد الجيشين المتقاتلين يفضي إلى مشهد شخصين (أو جماعتين) يتكلمان. تعوق المتقاتلين كثافة الغبار عن الرؤية فيضطرون إلى اختلاس الضرب اختلاسا يختصرون به الموت. والمتكلمان يضطران - عندما يعوقهما عائق عن مواصله الكلام (ضيق الوقت أو الضوضاء مثلا) - إلى ركوب الاختصار.
إن كثافة الغياب في هذا التشبيه والذي قبله تبدو مرتفعة، ولكنها لا تصل بالتأكيد إلى كثافة الغياب في :

السماء زرقاء مثل برتقالة

لقد اتضحت في تشبيه المتنبي الأخير أهمية السياق في تبين الاستحالة وتفكيكها. وهذه الأهمية تؤكدها «جماعة مو». فقد أوردت نموذجا للشاعر R. BROCK يحتوي على أربع استعارات :

عَنْدَلِيبُ السوُّر، الألَقُ الأسِيرِ،
هذا المِنقار، هذا الفَصّال اللَّطِيفُ، سجينُ الكِلْس. (1)

تحملنا الاستعارات : عند لبيب السور، الألق الأسير، هذا المنقار، سجين الكلس، إلى حديقة للطيور، أو إلى قفص معلق على جدار كلسي يغرد به عندليب، ولكن السياق يحملنا إلى عالم آخر، مخالف تماما، ذلك أن الشاعر كان يصف مبدلا كهربائيا COMMUTATEUR ELECTRIQUE.

4 - الكناية :

إذا كانت الاستعارة مؤسسة على كلمة أو أدلولة وسيطة بين أدلولتين، تتقاطع معهما في الجزيئات الدلالية المشتركة بينهما، فإن الكناية تقوم على كلية وسيطة تشتمل على جزيئات المعنى بين الملفوظ والمتروك. وهذه الكلية تحتوي بالطبع على عدد غير محدد

(1) البلاغة العامة. ص: 112.

من الألفاظ التي يقتضيها التسلسل المنطقي حتى ولو كان اللفظ الجوهري يبدو واحدا مفردا.

ففي المثال المعروف :«كثير الرماد» تكون الكلية الوسيطة هي السلسلة التي تبتدئ باقتناء كمية كبيرة من الطعام لإطعام عدد كبير من الضيوف إلى طبخ هذه الكمية وانطفاء النار وما يتخلف عن انطفاء النار من رماد كثير. وعلى ذلك، فاللفظ الوسيط في الاستعارة يكون مشمولا في حين يكون في الكناية شاملا، والاستعارة بقيامها على التقاطع الدلالي بين أدلولتين، توجه المتلقي نحو الدلالة توجيها تعيينيا، بينما توجهه الكناية نحوها توجيها إيحائيا بحكم أن علاقة التجاور تدخل اللفظ المتروك في مجموعة واسعة ومتسلسلة من المعاني المتجاورة التي تحرض في الذهن مجموعة من التداعيات. وهكذا يمكن أن يستوعب هذا التحليل بعض ما اعتبر في البلاغة العربية التقليدية مجازا مرسلا بحسب طبيعة علاقة الجوار التي تصل بين اللفظين : المذكور والمتروك، كالتعبير بالمحْتَوِي عَنِ المحْتَوَى (شربت الكأس) وبالمسبب عن النتيجة (قرأت شكسبير) أو بالأداة عن شيء آخر (ذو قلم رفيع، طويل اللسان، ليست له أذن). أو بالمكان عن شيء آخر (لبست الكشمير)... إن هذه الكنايات «ليست سوى الفصائل الكبرى للإيحاء بين الألفاظ»(1).

إذا كنا قد لاحظنا خلال الحديث عن الاستعارة والتشبيه أنهما قد ينزعان إلى تقاطع دلالي شحيح، فإن الكناية قد تسلك المسلك نفسه. ولنتأمل بيت المتنبي الآتي الذي اعتبر من متعسف شعره وغامضه : (2)

جَلَلاً كَمَا بِيَ فلْيَكُ التَّبْرِيحُ   أغِذَاءُ ذا الرَّشَإِ الأغن الشِّيحُ؟

لا تبدو للوهلة الأولى أي علاقة بين شدة التبريح من جهة والتساؤل عن الشيح إن كان هو غذاء الرشإ من جهة أخرى. ومن ثم تبدو في الظاهر العلاقة بين الشطرين مختلة منطقيا. (على الرغم من أن الوصف بالاختلال المنطقي ليس إلا تحصيل حاصل ما دامت الاستحالات الدلالية جميعا تحتوي على قدر ما من هذا الاختلال من حيث هي قائمة

(1) البلاغة العامة. ص: 119.

(2) شرح ديوان المتنبي للعكبير، ج1 ـ ص: 243 .

على انتهاك قواعد الانتقاء المتعارف عليها). لكن المتنبي يستغل تشبيها مستهلكا (تشبيه المرأة الحبيبة بالرشإ) ليبني عليه كناية. فإذا اعتبرنا «الشيح» كلمة معدولا بها عن أحد جزيئاتها المعنوية وهو «المرارة» أمكننا افتراض سلسلة من التداعيات انطلاقا من هذه الكلمة الغائبة، كأن نقول مثلا بأن أكل الشيح يفضي إلى التشبع بالمرارة، والمرارة تنتقل إلى الطبع وتؤثر في السلوك، فيغدو مريرا، وتطبع المرارة من ثم علاقة الرشإ بالمتكلم في البيت وهي ما عبر عنه بالتبريح الجلل.

ليست هذه القراءة بطبيعة الحال هي القراءة الوحيدة للبيت ولكنها قراءة ممكنة، إذ بالإمكان أن نعتبر التشبيه المستهلك المشار إليه في عجز البيت مستثمرا في بناء مجاز مرسل مخصص، وذلك بالنظر إلى المرارة بوصفها جزءا من الشيح من جهة، وباعتبار «غذاء» مصدرا متعديا (من غذا فلانا الطعام : أطعمه إياه) من جهة أخرى. فيكون التساؤل الوارد في العجز من قبيل : هل يصر هذا الرشأ على تغذيتي بالشيح؟ أو أغذاء هذا الرشإ لي الشيح؟ أي هل يتعمد تعذيبي وجعلي أُلاَقِي الأمرَّيْن؟

قد يقال بأن هذا التفسير يفترض أن تكون «الشيح» منصوبة على المفعولية بفعل المصدر «غذاء» في حين أن الروي في القصيدة مرفوع. نقول بأن التعدية يمكن ملاحظتها من حيث المعنى فقط وتظل الجملة التساؤلية في العجز على شكل مبتدإ وخبر وبينهما مركب إضافي.

وكيفما كان الأمر، فإن غايتنا لم تكن هي البحث عن وجوه القراءة الممكنة لهذا البيت، ولكن كانت هي ضرب المثل عن تقلص الجزيئات الدلالية في الكناية إلى الحد الأدنى، وهو شيء كان بعيدا عن تصورات البلاغيين والنقاد العرب القدماء وتصنيفاتهم للكناية. لذلك وقفوا في أحسن الأحوال من البيت وقوف من يلتمس العذر للمتنبي والتعلة من خارج بنية البيت. وفي هذا الصدد يقول القاضي الجرجاني معلقا :

> «قَد يفعلَ الشّاعِرِ مثل هَذا في النَّسيب خاصّةً ليدلَّ به عَلَى تمكُّن الشوق منه وغَلَبة الحُب عليه، وليُرِيَ أن اثَارَ الاختلاط ظاهرة في كلامه، وأنه مشغول عن تقويم خطابه»(1).

---

(1) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه (مذكور) ص: 442 .

5 ـ النكيثة ،

النكيثة كلمة اقترحناها ترجمة للمصطلح الفرنسي OXIMORE تمييزا لها عن الطباق أو المطابقة ANTITHESE. وهي معجميا من نَكَثَ يَنْكُثُ نَكْثاً أي «نَقَضَ ما تَعْقِدُه وتُصْلِحُه من بَيْعة وغيرها»(1). «ويقال قول لا نكيثَةَ فيه : لا خُلْفَ ولا نَكْثَ له»(2).

قد لا يبدو للوهلة الأولى فرق بين الطباق والنكيثة، بل لعلها اعتبرت عند التصنيف شكلا من أشكاله. لكن الفرق بينهما جوهري عند التأمل كما سنرى بعد قليل. والبلاغيون العرب القدماء عرضوا للطباق ولكنهم في ـ حدود علمنا ـ لم يعرضوا في باب الطباق للنكيثة. فالسجلماسي مثلا يقف عند تعريف المطابقة وقفة غير قصيرة معرجا على بعض من سبقه فيه، ثم يعرض على طريقته في التقسيم والتفريع والتصنيف لأنواعها وأجناسها، ويمثل لها بشواهد من الشعر والنثر، ولكننا لم نعثر في هذه الشواهد على ما يشبه النكيثة من قريب أو بعيد. والتعريف الذي يورده للمطابقة قد يبدو صالحا للنكيثة أيضا. فهي عنده «قَوْلٌ مُركَّبٌ مِنْ جُزْئَيْن، كُلُّ جُزْءٍ هُوَ عِنْدَ الآخَرِ بِحَالِ مُنَافَرِيَّة (...)، وقَالَ قَوْمٌ : المطابَقَةُ هِيَ جَمْعُكَ الضِّدَّينِ في كَلامٍ أو بَيْتِ شِعْرٍ. وَقَالَ قَوْمٌ هِيَ ذِكْرُ الشّيْءِ وضِدِّه. وهَذِهِ الأقَاوِيلُ هِيَ مُتَقَارِبَةٌ وليْسَ يخْفَى مِقْدَارُ قُوتِهَا عَلَى مُتَأَمِّلِهَا».(3)

صحيح أن كليهما (المطابقة والنكيثة) «يجمع الضدين»، لكن الفرق يكمن في طريقة الجمع هذه. فالمطابقة تجمعها جمع رصف وتلاؤم، بينما النكيثة تجمعهما جمع تناف وتصادم. ولعل «مُورِيي» في معجمه عن الشعرية والبلاغة كان أقرب في تعريفه إلى التمييز بينهما. فهو يعرف الطباق بأنه «وجه بلاغي يقام فيه تضاد بين فكرتين حتى توضح إحداهما الأخرى»(4). فيما يعرف النكيثة بأنها «نوع من الطباق تتقابل فيه كلمتان متضادتان تقصي إحداهما الأخرى من الناحية المنطقية»(5).

(1) لسان العرب المجلد 2، ص: 196.

(2) المعجم الوسيط، الجزء الثاني، ص: 951.

(3) انظر المنزع البديع، الجنس السادس : المظاهرة ص: 364 وما بعدها.

(4) HENRI MORIER. DICTIONNAIRE DE POETIQUE ET RHETORIQUE. PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE P. 828.

(5) نفسه، ص: 114.

هناك فرق في الطبيعة إذن من حيث إن الطباق يوضح، من باب «بضدها تتميز الأشياء»، والنكيثة تُشْكِلُ وتبهم ما دامت تحتوي على «خلل» منطقي يقتضي جهدا من المتلقي لسده.

النكيثة إذن مركب يحتوي على كلمتين متجاورتين (مبتدإ وخبره أو منعوت ونعته) تنكث إحداهما معنى الأخرى وتهدمه . مثل :«صمت متكلم» و«قبح جميل»... ومن نماذجها في شعر المتنبي: (1)

يَفْضَحُ الشَّمْسَ كلما ذَرَّتِ الشَّمْـــ   سُ بِشَمْسٍ مُنِيرَةٍ سَوْدَاءِ

فوصف الشمس بأنها «منيرة سوداء» يعتبر نكيثة ما دام السواد هو القاسم المشترك بين الظلام واللون الأسود. فكأنه قال :«منيرة مظلمة» أو «شمس مظلمة». من خصائص النكيثة أن أحد طرفيها يمتلك جزيئا دلاليا ينفي اللفظ الملائم لجاره في السياق. فإذا قلنا :«نور» كان نعتها الذي يتوقعه المتلقى هو «مضيء». لكن النعت «مظلم» ينفيه . والفرق بينها وبين الطباق هو أن الكلمات المتناقضة في الطباق تحتفظ باستقلالها محترمة التلاؤم الدلالي. فعبارة من قبيل : «في الجد مسعى وفي اللهو تسلية» تحتوي على كلمتين متناقضتين هما : الجد واللهو. ولكنها تبقى سليمة منطقيا من التناقض والنكث، فيما يسود التناقض والاختلال المنطقي عبارة :«شمس منيرة سوداء» الواردة في بيت المتنبي.

يبقى علينا أن نشير إلى أن النكيثة استحالة دلالية تتم عن طريق المبادلة. فإذا اعتبرنا درجة الصفر ل «نور مظلم» هي «نور مضيء» بحكم أن «مضيء» هي الكلمة الملائمة المتوقعة والحاضرة في السياق بالقوة، اعتبرنا كذلك أن «مظلم» قد تبادلت معها الموقع في السلسلة الكلامية بالفعل لا بالقوة.



(1) ديوان المتنبي، شرح العكبري، الجزء 1، ص: 34 .

ونحن ننهي هذا الفصل نؤكد أننا لم نكن نسعى إلى التوسع والإحاطة بقدر ما كان سعينا متجها إلى ربط ما تعرفه لغة الشعر من تحولات على مستوى الدلالة بباقي التحولات الأخرى الموصوفة في الفصول السابقة، تدليلا على شمول «الزوابع» و«الزلازل» التي تتعرض لها هذه اللغة من جهة، مع الحرص بقدر الإمكان على مراودة الطرافة على مستوى التحليل والتفكيك من جهة أخرى.

الفصل السابع
الاستحالات المنطقية

من الأكيد أن الاستحالات الدلالية من خصائصها أو من نتائجها «قلب الحقائق» التي درج عليها الذهن البشري، ولكننا مع ذلك لا نعطيها صفة الاستحالات المنطقية لأن ميزتها الغالبة هي اللعب بدلالات الكلمات، وإعادة توزيع جديدة للدالات والمدلولات، وتغيير نظرتنا للمعجم باستمرار.

أما اصطلاح «الاستحالة المنطقية» فينصرف إلى وجوه بلاغية لا تغير نظرتنا للمعجم ولكنها «تغير نظرتنا للأشياء»(1) وتضعها موضع شبهة. ولتوضيح الفرق بين الاستحالتين سنعمد إلى اقتراض أمثلة من كتاب «البلاغة العامة»(2):

أ ـ «القط إله». إذا تأملنا هذه الجملة من داخل سياق اجتماعي وثقافي يؤله القط كما يؤله الهندوس البقر، لن تكون جملة استعارية ما دام كل لفظ فيها استعمل استعمالا «حقيقيا». لكن النظر إليها بعيدا عن هذا السياق يجعل الاستعارة واردة بوضوح حتما.

ب ـ «هذا القط نمر». في هذه الجملة تتحد الاستعارة بالمبالغة، وتلتبس فيها من ثم الاستحالة الدلالية بالاستحالة المنطقية. هي جملة استعارية لأن معاني الكلمات قد تغيرت قياسا إلى معانيها المعجمية. غير أن اسم الإشارة: «هذا» بقوته الإحالية قد يحيلنا إلى مقام تفاخري يتباهى فيه شخص بقطه أمام شخص أو أشخاص آخرين. وهكذا، إذا تبين من تحليل المرجع أن الحيوان المتحدث عنه قط على وجه الحقيقة، كنا عندئذ أمام استحالة منطقية واضحة.

جـ ـ «هذه أم رؤوم». هذه جملة عادية تحترم السنن النحوي والمعجمي، بل لا تكاد تخرج عن تحصيل الحاصل بالنظر إلى تجربتنا الاجتماعية مع الأمهات. غير أنها تغدو

(1) البلاغة العامة، ص: 124 .

(2) انظر الصفحة 124 وما بعدها.

استحالة منطقية بمجرد ربطها بالمرجع المتحدث عنه وهو هنا :«أم قاسية» أي على غير ما تجري به العادة السائدة. فتكون الجملة وصفا ضديا ساخرا. هذا الوصف لا يغير من مفهومنا للرحمة ولكنه يغير تصورنا لهذه الأم بالذات.

من خلال هذه الأمثلة يتضح أن الاستحالة المنطقية تقتضي معرفة بالمرجع لأن التحويل يقع انطلاقا منه. وقد تجتمع في تعبير واحد الاستحالتان معا (المنطقية والدلالية) إذا انضافت إلى القرائن الدلالية قرائن مرجعية كما هو الشأن في المثال (ب) أي معطيات خارج اللغة بالضرورة. مع ذلك لابد من الإشارة إلى أن استراتيجية الاستحالة المنطقية هي فرض تغيير دلالي في نهاية المطاف. من هنا يتضح الارتباط الوثيق بين الاستحالتين الدلالية والمنطقية.

وفي ما يلي سنعرض لبعض الاستحالات المنطقية على سبيل التمثيل بادئين بالمبالغة :

1 ـ في المبالغة صنفان : أحدهما يعبر فيه بالأقل من أجل الأكثر، والآخر يعبر فيه بالأكثر من أجل الأقل. والصنف الأخير عرضت له البلاغة العربية التقليدية غالبا في باب التعريض ما عدا السجلماسي الذي يورده ضمن تفريعاته وتقسيماته الكثيرة للمبالغة.(1)

والمبالغة بالأقل كثيرة الورود في أحاديثنا اليومية، سليلة للسخرية في الأغلب الأعم. ولم نوفق مع الأسف في العثور على أمثلة من الشعر العربي عنها تعزيزا للقول. لذلك سنضطر إلى التمثيل لها من التعبير المتواتر في واقعنا اليومي.

فعندما ننادي شخصا طويل القامة ساخرين :«تعال يا قصير»، أو نقول عنه متعجبين وساخرين في الوقت ذاته :«لله ما أقصره»، يكون في التعبيرين معا مبالغة عبرنا فيها بالأقل (القصر) عن الأكثر (الطول). وكل تعبير من هذا القبيل لا ينتمي إلى الاستحالة المنطقية إلا إذا كان المرجع المتحدث عنه بوصفه معطى خارج اللغة معروفا. أما إذا كان مجهولا فالتعبير يظل في درجة الصفر ما دامت لا توجد قرينة تعدل به عن حرفيته.

تعتمد المبالغة بالأقل كما هو واضح على الحذف، أي على استهداف كمية قابلة

---

(1) انظر الصفحة 271 من «المنزع البديع».

للتجزيء وتقليصها إلى الأصغر فنازلا، حتى إذا ما دفع الحذف إلى حده الأقصى أفضى إلى الصمت «لأن أفضل طريقة أحيانا لقول الأقل هي عدم القول إطلاقا»(1). من هذا الطراز صمت الحكومة أو الصحف في بعض المواقف، أو صمت المؤبن أمام جثمان فقيد عزيز. والصمت كما هو معلوم يفتح أمام مفكك المرسلة باب مغامرة التخمين على مصراعيه لزيادة جزيئات دلالية أو دلائل لغوية بكاملها.

على ضوء المبالغة بالأقل تتضح المبالغة بالأكثر. فكلما قلنا عن شيء أكثر مما نعرف عن حقيقته المرجعية، كان في القول مبالغة بالأكثر، أي فيه استحالة منطقية أساسها زيادة جزيئات دلالية أو دلائل كاملة. وقلب المثال السابق أو عكسه قد يعفينا من التمثيل لهذه المبالغة. مع ذلك بدا لنا أن بيت الحطيئة الشهير في هجاء الزبرقان :

دَعِ المَكَارِمَ لاَ تَرْحَلْ لِبُغْيَتِهَا   واقْعُدْ فَإِنَّكَ أَنْتَ الطَّاعِمُ الكَاسِي(2)

ينتمي إليها عبر كلمة «الكاسي» في آخر العجز. فقد درج الشراح على تأويلها بالمكسو، أي اعتبروها استحالة تركيبية وهو تأويل مشروع، ولكن لا يقل عنه مشروعية أن نراها استحالة منطقية أساسها مبالغة بالأكثر (الكاسي) عن الأقل (العاري)، يعزز هذا التأويل سياق البيت : فهو الجائع الذي يطعمه الغير (الطاعم)، وهو العاري الذي يتكفل غيره بكسائه.

تنبغي الإشارة هنا إلى أن اصطلاح «الأقل» و «الأكثر» لا يعني الكمية حصرا بل يتعداها إلى القيمة بدون تحديد، فإذا نادينا جاهلا نعرفه بـ «يا عالم» نكون قد عبرنا بقيمة أسمى عن قيمة أدنى. مثل ذلك قوله تعالى في سورة الدخان (الآيات 47 ـ 48 ـ 49)، في سياق الحديث عن تعذيب الكافر في الجحيم :«خُذُوهُ فاعْتُلُوهُ إلى سَوَاءِ الجَحِيمِ

(1) البلاغة العامة، ص: 133 .

(2) سبق أن أوردنا هذا البيت في فصل الاستحالة التركيبية شاهدا على إبدال صيغة صرفية بأخرى، والآن نورده شاهدا على استحالة منطقية. قد يبدو في الأمر تعارض لأول وهلة، لكنه ليس كذلك، لأنه ببساطة يتعلق باختلاف زاوية النظر إليه هناك وهنا ما دامت لغة الشعر من أخص خصائصها قابليتها للرؤية من أكثر من زاوية. ولم يكن ـ كما هو معلوم ـ من الناحية المنهجية أن نعرض في فصل الاستحالة التركيبية لاحتمال الاستحالة المنطقية في البيت. على أن فطنة القارئ بالتأكيد ستهديه إلى الغاية من تكرار نماذج وأمثلة بعينها ـ وهذا البيت واحد منها ـ في أكثر من مناسبة.

ثُمَّ صُبُّوا فَوْقَ رأسِهِ من عَذَابِ الحَمِيمِ، ذُقْ إنَّكَ أنْتَ العَزِيزُ الكَرِيمُ»،. فإضفاء صفتي «العزيز الكريم» على الكافر الذي يقاسي كل ألوان العذاب المذكورة قبلهما مبالغة تقول الأسمى من أجل الأدنى الذي تحتويه الصفتان المناقضتان وهما :«الذليل المهين».

باختصار، كلما تم «التلاعب» بالمرجع - بوصفه تجمعا لجزئيات دلالية - بالزيادة أوالنقص، حصلنا على استحالة منطقية. ومن ثم فتمطيط العبارة إذا لم يكن مستندا إلى خلخلة المرجع وإزعاجه، لن يكون سوى مزايدة على المتلقي دون إحداث استحالة منطقية. فلو أن شاهدا - مثلا - كان يؤدي شهادته في المحكمة أخذ يردد :(1) «نعم رأيته، بعيني هاتين، نعم رأيته». فإنه «ينبغي على الأقل أن يكون خفاشا حتى يستأثر باندهاش من يوجه إليه الكلام».

2 - نستطيع أيضا أن نقول عن الحكاية الخرافية التي تتحدث فيها الحيوانات والأشياء وتتحاور بأنها استحالات منطقية يقع فيها إبدال مرجعي كامل على مستوى الأشخاص والشخصيات بحذف الإنسان وإحلال الحيوان أو الشيء محله. وتشبه الحكاية الخرافية التورية المصوغة بشكل حكائي كما في هذا النموذج المأخوذ عن «جماعة مو» التي نقلته بدورها عن فرانسو مورياك :«التقى المركب النشوان بالربان المتوحد». إننا لو تأملناه بعيدا عن السياق المرجعي الوارد فيه، لن نجد فيه غير جمل استعارية تنتمي إلى عالم الملاحة، أي أن الاستحالة فيه تتم على المستوى الدلالي المحض، غير أن العودة إلى السياق الذي يكون مرجعه - وهو هنا BLOC-NOTES لفرانسوا مورياك، وتاريخ الحياة السياسية المعاصر بفرنسا بوجه عام - توجه دلالة النموذج توجيها آخر مختلفا تماما، وتفرض علينا أن نفهم أن «أندري مالرو انضم إلى سياسة الجنرال دوغول». فالإبدال كما هو ملحوظ حصل هنا بشكل كامل.(2)

غير أن وجه الاختلاف بين الحكاية الخرافية وعبارة مورياك يكمن في أن الأولى تحتوي على قرينة تلعب في الوقت نفسه دور المرجع وهي تكلم الحيوان كما يتكلم الإنسان من جهة، وقصور دلالتها الحرفية من جهة أخرى. بينما يعتبر حضور السياق ضروريا في الثانية، لرفع الالتباسات المحيطة بالتعبير من جراء الإيحاءات التي تلقي بظلالها على

(1) المرجع نفسه، ص: 13.
(2) نفسه، ص: 137 .

جملة :«المركب النشوان» التي تحيل إلى عنوان إحدى قصائد الشاعر الفرنسي رامبو.

ومن أمثلة التورية في الشعر العربي إبدال الأسماء بأخرى سواء عن طريق التصحيف الصوتي أو الإبدال الكامل كما في بيت علية بنت المهدي (1):

أيَا سَرْوَةَ البُسْتَانِ طَالَ تَشَوّقي   فهل لي إلى ظِلّ إليكِ سَبِيلُ

فإذا صدقنا رواية الأغاني كان سياق البيت هو قصة علية مع حبيبها «طل» وهو من خدم الرشيد الذي كان قد نهاها عنه، وأقسم عليها ألا تكلمه ولا تسميه باسمه. فكانت مضطرة إلى تغليف التعبير عن عواطفها وإبدال اسمه باسم قريب منه صوتيا وهو «ظل». وبالرغم من هذه القرابة الصوتية القوية، فالاستحالة هنا منطقية اعتمادا على رواية الأغاني.

ولعلية بنت المهدي حكاية مشابهة ـ حسب الأغاني دائما ـ مع خادم آخر يدعى «رشأ»، أبدلته باسم «زينب» في البيت الآتي :

وَجَدَ الْفؤَادُ بِزَيْنَبَا   وَجْداً شَديداً مُتْعِبَا

3 ـ ومن أنماط الاستحالة المنطقية التي تتكئ على الإبدال المرجعي **القلب المعنوي للمرجع** وهو شبيه بالتعريض من حيث البنية لكنه يختلف عنه بملمحه التحببي أو التلطيفي أو التعجبي. فإذا قالت الأم لصغيرها :«أيها الوحش الصغير»، سيكون حضور الاستحالة المنطقية في : «الوحش» مشروطا بالتأكد من كون الطفل ليس وحشا بالفعل من جهة، وكون كلام الأم ليس واردا في سياق عدواني وإنما توددي من جهة أخرى(2).

يمكن أن ندخل ضمن هذا النمط بعض العادات العربية في القول إعجابا أو توددا مثل «قاتلك الله» و«عليك اللعنة» و«ثكلتك أمك»...

وهي عبارات لشدة تواترها وتكرارها أصبحت من قبيل المسكوك الذي يكاد ينسى معناه الأصلي قبل القلب.

(1) انظر البيت، وحكاية علية مع خادمها طل في الأغاني ج10 ـ ص: 162 وما بعدها.

(2) البلاغة العامة، ص: 139 .

4 ـ هل يمكن أن ندرج في نطاق الاستحالات المنطقية ما يمكن أن ندعوه بالإنكار الصادر عن بعض المرضى النفسيين؟ إن ذلك يقتضي من دون شك أن يمتلك المتلقي كفاءة المحلل النفسي والمعرفة بظروف منتج الخطاب لاقتناص العبارات التي يكون فيها النفي تعبيرا عن رغبة ملحة كبتتها الذات في اللاشعور بفعل ضغط اجتماعي. ولنفترض ـ مع «جماعة مو»(1) ـ أن شخصا يحقد على والده ويكرهه كرها يتمنى معه قتله، ولكنه يكبت هذه الرغبة في القتل. قد يحدث أن تأخذ هذه الرغبة شكل أقوال منفية من قبيل :

ا ـ «لا تذهب إلى الظن بأني أحقد على أبي».

ب ـ «إذا كان هناك من شيء لم أرغب فيه أبدا فهو موت أبي».

جـ ـ «إن الرجل الذي قتلته في الحلم لم يكن أبي بالتأكيد».

هذه الأقوال لن تبدو لمحلل نفسي نبيه إلا صيغا مختلفة لمعنى واحد هو النقيض تماما لما تنفيه. وقيمتها البلاغية المنفلتة من بين شفتي المتكلم المريض طوعا تكمن في استحالتها المنطقية عن طريق الإبدال. والقرينة فيها هي قصور المعنى الظاهر وعدم تلاؤمه مع «سياق العلاج» الذي قد يحتوي على شهادات تصب كلها في كراهية الأب والرغبة في التخلص منه.

وغني عن البيان أن المتكلم المريض يجهل أن في كلامه استحالة منطقية طالما بقي جاهلا لكبت رغبته، ومقتنعا بأنه يعبر عن أفكاره تعبيرا حرفيا مطابقا «للواقع».

5 ـ كانت النماذج المعروضة للاستحالة المنطقية قائمة على الحذف أو الزيادة أو الإبدال. ويفترض نظريا في الاستحالة المنطقية القائمة على المبادلة أن يتغير فيها الوضع الطبيعي أو المنطقي لعناصر الواقع، مثل تقديم النتيجة على السبب كما يحدث في السرد عموما والسرد السينمائي على الخصوص. وهذا لا يعني أنها منعدمة في أشكال أخرى من التعبير. فمن أمثلة انتهاك الترتيب المنطقي للوقائع في القرآن الكريم مثلا الآية 8 من سورة النجم :«ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّى». إذ حسب بعض المفسرين ومنهم ابن قتيبة، يقتضي ترتيب الوقائع أن يسبق التدلي الدنو «أي تدلى فدنا لأنه تدلى للدنو، ودنا بالتدلي»(2).

ومن نماذج تغيير المواقع الطبيعية للأشياء قول الأعشى :(3)

(1) المرجع نفسه، ص: 140 ـ 141.

(2) ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن (مذكور) ص: 193 .

(3) نفسه، ص: 197 .

حتى إذا احْتَدَمَتْ وَصَا رَ الجَمْرُ مثل تُرَابِهَــا

فسياق صدر البيت يوجه المعنى نحو صيرورة التراب مثل الجمر لا العكس. ومنها قول النابغة الجعدي : (1)

كانت فَرِيضَة ما تَقُول كما كَانَ الزِّنَاءُ فَرِيضَةَ الرَّجْمِ

فالمنطق المتداول في كثير من الشرائع يقضي بأن الرجم فريضة الزنى وجزاءه وليس العكس. ومن الأمثلة المشابهة التي أوردتها «جماعة مو»(2) شعر لهنري ميشونيك يقول فيه :

كُنْتُ في السَّابق سَرِيع الانْفعال. وهَأنذا اتخذ سبيلاً آخر :

أضع على الطاولة تفاحة. **ثم أضع نفسي داخل هذه التفاحة**. يا لها من سكينة!(3)

فالعبارة المشدد عليها هي المعنية بالاستحالة المنطقية القائمة على المبادلة، حيث تتغير المواقع الطبيعية لعادة كونية تقضي بأن تكون التفاحة - وكل مأكول عموما - داخل الإنسان لا أن يكون هو داخلها.

* * *

ليست بالتأكيد هذه النماذج استنفادا لكل ما تزخر به لغة الشعر من استحالات منطقية كما لم تكن كذلك باقي الاستحالات المعروضة في الفصول السابقة، ويبدو من المهم أن نقول - ونحن نختم هذا الفصل - إن الاستحالات المنطقية بالرغم من أنها تعتمد على تحريف المرجع أساسا فإنه لا سبيل للوصول إلى ذلك وإدراكه إلا عبر اللغة. ومن ثم فإن العناصر التي يلحقها التفكيك لا يمكن أن تكون إلا لغوية، «لأن الطريقة الوحيدة (...) للفعل في المرجع هي الفعل في اللغة التي تعرضه»(4). وعملية التفكيك إلى وحدات أو جزيئات تتم على مستوى الأدلولة كما هو الشأن في الاستحالات الدلالية، غير أن الفرق الجوهري بينهما هو أن الاستحالة المنطقية لا يتغير بموجبها السنن.

(1) أبو سعيد السيرافي، ضرورة الشعر (مذكور) ص: 174 .
(2) البلاغة العامة ، ص: 143.
(3) التشديد من المؤلفين.
(4) البلاغة العامة ص: 133 .

خاتمة

قد يتساءل القارئ لهذا البحث المتواضع عن النتائج التي توصلنا إليها بعد كل هذه الرحلة في الضرورة الشعرية ومواقف القدماء ـ لغويين ونقادا وبلاغيين ـ منها، وما قادتنا إليه من إعادة التأمل للغة الشعر انطلاقا من تصورات «جماعة مو» ومفاهيمها في «بلاغتها العامة». وإذ نذكر بأن هذا الجهد المبذول في إعادة التأمل وجدنا أنفسنا مسوقين إليه بحكم ما اقتضته الفرضية التي يقوم عليها البحث لا ندعي القول الفصل في مسألة الضرورة الشعرية. ولا نزعم أننا وصلنا إلى نتائج حاسمة ومفحمة. ولعمري من يستطيع أن يزعم مثل هذا الزعم حتى في مجال العلم التجريبي، فما بالك بالشعر الذي هو من أعسر نشاطات الإنسان وأكثرها تأبيا على التناول والإمساك، وأشدها ملابسة للذوق، واستنفارا لمختلف الرؤيات والتصورات التي مهما حاول بعضها الاقتراب من الموضوعية فإنه لن يكون بمنأى عن الخفي المتسلل من الأهواء.

وحسبنا هنا أننا حاولنا جهد المستطاع أن نظل محافظين على تماسك الرؤية وانسجامها، متجنبين منزلقا كان مزلة للأحكام والمواقف القائلة بالضرورة الشعرية، وهو منزلق محاكمة النوايا بدلا من معالجة النص. واقتضت منا عملية الوصف أن نراجع كثيرا من الأحكام التي أقصت كثيرا من الشعر أو استقبحته رادين إياها إلى جوهرها وطبيعتها وهما تحول اللغة تحولا بلاغيا لا لحنيا. وقد زادنا تحفيزا وتشجيعا أن رأينا كثيرا ممن قالوا بالضرورة مترددين بين هذه وتلك ترددا بينا. ووجدنا من جهة أخرى بلاغيين أفذاذا من أمثال الجرجاني والسكاكي بما أوتوا من حصافة في الفكر ودقة في النظر يعالجون شعرا معالجة بلاغية كان غيرهم قد رأى ما فيه من تحول في اللغة مجرد ضرورة شعرية.

إن هذا البحث كما قلنا في التقديم مغامرة من حيث إنها تسير في اتجاه مضاد للتيار. فالقول بالضرورة الشعرية كاد يكون مبدأ من البدهيات التي لا تقبل المراجعة. وكل مغامرة لا تخلو من مقامرة. والمقامرة تحتمل الخسران بقدر ما تحتمل الربح. والسير ضدا على التيار غير مأمون العواقب. فعسى أن أكون قد ربحت جزءا من ذاتي، وقدمت شيئا ما فيه ربح القارئ.

فهرس المصادر والمراجع

المصادر :

الآلوسي (محمد شكري) : الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر
شرحه محمد بهجة الأثري ـ المكتبة العربية ببغداد لصاحبها
نعمان الأعظمي (بدون تاريخ).
الآمدي (الحسن بن بشر بن يحيى) : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري. تحقيق السيد
أحمد صقر ـ دار المعارف ـ 1961.
ابن الأثير (نصر الله بن محمد أبو الفتح ضياء الدين) : المثل السائر في أدب الكاتب
والشاعر.
قدم له وحققه وعلق عليه : د. أحمد الحوفي ـ
د. بدوي طبانة ـ دار نهضة مصر للطبع والنشر ـ
الطبعة الثانية (بدون تاريخ).
ابن جعفر (قدامة بن قدامة بن زياد) : نقد الشعر
تحقيق كمال مصطفى ـ نشر مكتبة الخانجي ـ القاهرة ـ
الطبعة الثالثة ـ 1979.
ابن جني (عثمان أبو الفتح الموصلي) : الخصائص
تحقيق محمد علي النجار ـ دار الكتاب العربي ـ بيروت ـ
(بدون تاريخ)
كتاب العروض.
تحقيق وتقديم أحمد فوزي الهيب ـ دار القلم للنشر والتوزيع ـ
الكويت ـ الطبعة الأولى 1987.
ابن رشيق (الحسن بن رشيق القيرواني) : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده.
تحقيق محيي الدين عبد الحميد ـ دار الجيل ـ بيروت ـ
الطبعة الرابعة 1972.
ابن طباطبا (محمد بن أحمد بن محمد العلوي) : عيار الشعر
شرح وتحقيق عباس عبد الساتر ـ مراجعة نعيم زرزور ـ
دار الكتب العلمية ـ الطبعة الأولى 1982.
ابن عصفور (أبو الحسن علي بن مؤمن الإشبيلي) : ضرائر الشعر
تحقق السيدابراهيم محمد ـ دار الأندلس ـ

الطابعة الثانية ـ 1982.
المقرب.
تحقيق أحمد عبدالستار الجواري ـ عبد الله الجبوري ـ بغداد ـ
الطبعة الأولى 1972.
ابن فارس (ابو الحسين احمد) : ذم الخطإ في المشعر.
حققه وقدم له وعلق عليه الدكتور رمضان عبد التواب ـ
سلسلة روائع التراث اللغوي ـ نشر مكتبة الخانجي ـ
مصر 1980.
الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب.
حققه وقدم له مصطفى الشويمي ـ مؤسسة : أ ـ بدران
للطباعة والنشر ـ بيروت 1963.
ابن قتيبة (ابو محمد عبد الله بن مسلم) : تأويل مشكل القرآن
شرحه ونشره السيد أحمد صقر ـ دار الكتب العلمية ـ
بيروت ـ الطبعة الثالثة 1981.
الشعر والشعراء
تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر ـ دار التراث ـ العربي
الطبعة الثالثة 1977.
ابن مالك (محمد عبدالله الطائي الأندلسي) : تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد.
تحقيق وتقديم محمد كامل بركات ـ دار الكتاب العربي
للطباعة والنشر ـ 1967.
ابن المعتز (عبد الله محمد بن المتوكل) : كتاب البديع
نشر وتعليق على المقدمة والفهارس اغناطيوس
كراتشوفسكي لندن ـ 1936.
ابن منقذ (اسامة بن مرشد بن علي) : البديع في نقد الشعر
تحقيق د. أحمد أحمد بدوي ـ د. حامد عبد المجيد ـ ومراجعة إبراهيم
مصطفى ـ نشر شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده
ـ مصر (بدون تاريخ).
ابو حيان (محمد بن يوسف علي الأندلسي) : النكت الحسان في شرح غاية الإحسان.
تحقيق ودراسة الدكتور عبد الحسين الفتلي ـ مؤسسة الرسالة ـ
(بدون تاريخ).

ابو عبيدة (معمر بن المثنى) : مجاز القرآن.
عارضه بأصوله وعلق عليه محمد فؤاد سزكين ـ
نشر مكتبة الخانجي (بدون تاريخ).
الأصبهاني (أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد) : كتاب الأغاني.
مصور عن طبعة دار الكتب ـ مؤسسة جمال للطباعة والنشر ـ
بيروت (بدون تاريخ).
الجاحظ (عمرو بن بحر بن محبوب) : البيان والتبيين.
تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ـ نشر مكتبة الخانجي ـ
الطبعة الخامسة ـ 1985.
(الجرجاني (عبد القاهر بن عبد الرحمان) : أسرار البلاغة في علم البيان
تعليق السيد محمد رشيد رضا ـ دار المعرفة ـ بيروت ـ 1982.
دلائل الإعجاز
صحح أصله الشيخ محمد عبده والشيخ محمد محمود التركزي
الشنقيطي ـ وقف على تصحيح طبعه وعلق على حواشيه محمد
رشيد رضا ـ دار المعرفة ـ بيروت 1978.
(الجرجاني (علي بن عبد العزيز بن الحسن) : الوساطة بين المتنبي وخصومه
تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي ـ دار القلم ـ
بيروت (بدون تاريخ).
الجمحي (محمد بن سلام) : طبقات فحول الشعراء
قرأه وشرحه محمود محمد شاكر ـ مطبعة المدني القاهرة
(بدون تاريخ).
الزمخشري (محمود بنعمر بن محمد) : القسطاس في علم العروض.
تحقيق د. فخر الدين قباوة مكتبة المعارف ـ بيروت ـ
الطبعة الثانية 1989.
السجلماسي (أبو محمد القاسم عبد العزيز) : المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع.
تقديم وتحقيق علال الغازي ـ مكتبة المعارف ـ الرباط ـ
الطبعة الأولى ـ 1980.
السكاكي (يوسف بن أبي بكر) : مفتاح العلوم
ضبط وشرح الأستاذ نعيم زرزور ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ
الطبعة الأولى 1983.

سيبويه (عمرو بن عثمان) : كتاب سيبويه
تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ـ عالم الكتب ـ
بيروت (بدون تاريخ).
السيرافي (أبو سعيد الحسن بن عبد الله) : ضرورة الشعر.
تحقيق د. رمضان عبد التواب ـ دار النهضة العربية للطباعة والنشر
بيروت ـ الطبعة الأولى 1985.
السيوطي (عبد الرحمان بن أبي بكر جلال الدين) : المزهر في علوم اللغة وأنواعها.
شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته وعلق على حواشيه محمد
أحمد جاد المولى ـ علي محمد البجاوي ـ محمد أبو الفضل إبراهيم
ـ دارالفكر (بدون تاريخ).
الإقتراح في علم أصول النحو
تحقيق وتعليق د. أحمد محمد قاسم ـ القاهرة ـ الطبعة الأولى ـ
.1976
العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله) : كتاب الصناعتين.
تحقيق علي محمد البجاوي ـ محمد أبو الفضل إبراهيم.
منشورات المكتبة العصرية صيدا ـ بيروت 1986.
القرطاجني (حازم بن محمد بن الحسن) : منهاج البلغاء وسراج الأدباء.
تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ـ دار الغرب الإسلامي ـ بيروت ـ
الطبعة الثانية 1981.
القزاز (محمد بن جعفر التميمي القيرواني) : ضرائر الشعر، كتاب ما يجوز للشاعر
في الضرورة.
تحقيق وشرح ودراسة محمد زغلول سلام ومصطفى هدارة.
نشر منشأة المعارف (بدون تاريخ).
المبرد (محمد بن يزيد بن عبد الأكبر) : الكامل.
تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ـ دار نهضة مصر للطبع والنشر ـ
القاهرة. (بدون تاريخ).
المرزباني (أبو عبد الله محمد بن عمران) : الموشح.
تحقيق علي محمد البجاوي ـ دار الفكر العربي ـ القاهرة.
(بدون تاريخ).

الدواوين والمختارات الشعرية

- ديوان زهير بن أبي سلمى.

صنعة الأعلم الشنتمري - تحقيق د. فخر الدين قباوة - منشورات دار الآفاق الجديدة - بيروت الطبعة الثالثة.

- ديوان أبي الطيب المتنبي.

شرح أبي البقاء العكبري. ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري . - عبد الحفيظ شلبي - دار المعرفة - بيروت(بدون تاريخ).

- ديوان النابغة الذبياني

تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - دار المعارف - مصر - (بدون تاريخ).

- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات.

لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري - تحقيق عبد السلام محمد هارون - دار المعارف - الطبعة الرابعة - 1980.

- جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام.

لأبي زيد القرشي. تحقيقوضبط وشرح علي محمد البجاوي - دار نهضة مصر للطبعة والنشر. (بدون تاريخ).

المفضليات

المفضل الضبى. تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون - دار المعارف - الطبعة السادسة (بدون تاريخ).

- موسوعة الشعر العربي - الشعر الجاهلي

اختارها وشرحها وقدم لها : مطاع صفدي وإيليا حاوي. وأشرف عليها الدكتور خليل حاوي. التحقيق والتصحيح لأحمد قدامة. شركة خياط للكتب والنشر - بيروت 1974.

المراجـــع :

1 ـ مراجع عربيـة :

أدونيس (علي سعيد) : الشعرية العربية

دار الآداب بيروت ـ الطبعة الأولى 1985.

أنيس (إبراهيم) : موسيقى الشعر.

دار القلم ـ بيروت (بدون تاريخ).

الجابري (محمد عابد) : بنية العقل العربي.

المركز الثقافي ـ الدار البيضاء ـ الطبعة الأولى 1984.

تكوين العقل العربي.

دار الطليعة ـ بيروت ـ الطبعة الأولى 1984.

حسان (تمام) : اللغة العربية معناها ومبناها.

دار الثقافة ـ الدار البيضاء (بدون تاريخ).

الزحيلي (وهبة) : نظرية الضرورة الشرعية.

مؤسسة الرسالة ـ بيروت ـ الطبعة الرابعة ـ 1985.

السامرائي (مهدي صالح) : تأثير الفكر الديني في البلاغة العربية

المكتب الإسلامي ـ الطبعة الأولى 1977.

السيد إبراهيم محمد : الضرورة الشعرية.

دار الأندلس ـ الطبعة الأولى ـ يونيه 1979.

صمود (حمادي) : التفكير البلاغي عند العرب

أسسه وتطوره إلى القرن السادس.

منشورات الجامعة التونسية ـ الطبعة الأولى.

عصفور (جابر) : مفهوم الشعر

دار التنوير ـ بيروت ـ الطبعة الثانية 1982.

نظرية التعبير ، محاولة تأصيل.

مجلة أقلام العراقية ـ العدد الرابع ـ السنة الثانية ـ 10 كانون الثاني 1977.

العلمي (محمد) : العروض والقافية
دراسة في التأسيس والاستدراك
دار الثقافة ـ المغرب ـ الطبعة الأولى ـ 1983.
العمري (محمد) : تحليل الخطاب الشعري
البنية الصوتية في الشعر
الدار العالمية للكتاب ـ الطبعة الأولى 1990.

2 ـ مراجع أجنبية :

اركون (محمد): تاريخية الفكر العربي.
ترجمة هاشم صالح ـ منشورات مركز الإنماء القومي ـ بيروت ـ
الطبعة الأولى 1986.

COHEN (JEAN):
STRUCTURE DU LANGAGE POETIQUE. CHAMP. FLAMARION. 1966.
DICTIONNAIRE DE LINGUISTIQUE. LA ROUSSE 1973.

GROUPE μ:
RHETORIQUE GENERALE - POINT - EDITION DU SEUIL - 1982.
RHETORIQUE DE LA POESIE.
EDITION COMPLEXE 1977.

شومسكي (نوام) ـ البنى النحوية ـ ترجمة د. يؤيل يوسف عزيز ـ مراجعة مجيد الماشطة ـ منشورات عيون ـ ط 2 ـ الدار البيضاء 1987.

IBN CHIKH (JAMAL EDDINE):
POETIQUE ARABE, ESSAI SUR LES VOIES D'UNE CREATION.
EDITIONS ANTHROPOS.

فك (يوهان) : العربية : دراسة في اللغة واللهجات والأساليب.
ترجمة وتقديم وتعليق : د. رمضان عبد التواب ـ مكتبة الخانجي ـ
. 1980

MESCHONNIC (HENRI):
CRITIQUE DU RYTHME . EDITIONS VERDIER-1982.

مونان (جورج) : اللغة والتعبير.
ضمن كتاب «تساؤلات الفكر المعاصر»
ترجمة محمد سبيلا ـ دار الأمان ـ الطبعة الأولى 1987.

MORIER (HENRI):
DICTIONNAIRE DE POETIQUE ET RHETORIQUE.
PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE 3E EDITION 1981.

NIEL (ANDRE):
L'ANALYSE STRUCTURALE DES TEXTES.
EDITION UNIVERSITAIRES . JEAN PIERRE DELARGE 1966.

TYNIANOV (IOURI):
LE VERS LUI-MEME
10-18 UNION GENERALE D'EDITIONS 1977.

ويليك (رينيه واستن وارين) : نظرية الأدب.
ترجمة محيي الدين صبحي ـ مراجعة حسام الخطيب ـ
المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ الطبعة الثانية 1981

ياكبسون (رومان) : قضايا الشعرية.
ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ـ دار توبقال ـ 1988.

فهرس الموضوعات

15

هذا الكتاب

لعلَّ هذا الكتاب أول بحث في الضَّرورة مُستقص للتراث اللغوي والبلاغي والنَّقدي العربي، كاشف عن تناقضاته العديدة في الموضوع. ولعله أيضاً يَكون أول بحث أكاديمي من نوعه ينفي وُجود الضَّرورة مُطْلقاً عن الشعر، ويُلحِقُ ما دُرِجَ على تسميته كذلك بحقل البلاغة، متسلِّحاً في ذلك بِرؤية مَنْهجيّة حديثة في غير انْبِهار ولاتعسف في التَّطبيق.

والكتاب بما هو كذلك، جاء محاولة لإعادة النظر بوسائل حديثة في كثير من مقولات البلاغة العربية والمعايير النقدية التقليدية التي جَنت بمعياريتها على كثير من الشعر الرائع الذي انتهك هذه المعايير إيقاعيا ومُعْجميا وتركيبيا ودِلاليا.

الثمن : 48 درهما